

Pietro Montani

*Arte e verità
dall'antichità
alla filosofia
contemporanea*

Un'introduzione
all'estetica



Editori Laterza

Biblioteca di Cultura Moderna

Pietro Montani

Arte e verità dall'antichità alla filosofia
contemporanea

Un'introduzione all'estetica



Editori Laterza

© 2002, Gius. Laterza & Figli

Edizione digitale: settembre 2015

www.laterza.it

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Realizzato da Graphiservice s.r.l. - Bari (Italy)
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa

ISBN 9788858122532

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata

Sommario

Prefazione

Parte prima. Arte e verità. Il problema

Capitolo primo. Hegel e il carattere di passato dell'arte

- Hegel, Introduzione al corso del 1823
- Hegel, Il fine dell'arte
- Hegel, Arte simbolica, classica, romantica

Capitolo secondo. Nietzsche e l'arte come «giustificazione dell'esistenza»

- Nietzsche, La nascita dello spazio tragico

Parte seconda. L'antichità

Capitolo terzo. Platone. Arte, «mimesis» e verità

- Platone, «Mimesis» ed educazione
 - Libro secondo
 - Libro terzo
- Platone, «Mimesis», idea, apparenza

Capitolo quarto. Aristotele. Poesia e verità pratica

- Aristotele, Imitazione e tragedia

Capitolo quinto. Plotino. «Aisthesis» e «theoria»

- Plotino, Il bello sensibile
 1. [Il bello non risiede nei colori o nella simmetria]
 2. [Il corpo è bello perché partecipa di un'Idea]
 3. [Sono le armonie impercettibili che fanno le armonie sensibili]
 4. [Soltanto gli amanti percepiscono la bellezza corporea]
 5. [L'anima è brutta quando inclina verso la corporeità]
 6. [La bellezza è realtà vera]
 7. [L'anima può assurgere al bello solo attraverso la catarsi]
 8. [La nostra patria è lassù, dov'è il nostro Padre]
 9. [La luce della bellezza splende nell'interiorità dell'anima]

Parte terza. Dal medioevo all'età moderna

Capitolo sesto. Arte, realtà, allegoria

- Agostino, Mania per gli spettacoli
- Dante, Poesia e allegoria

Capitolo settimo. Arte e pensiero scientifico

- Leonardo da Vinci, Pittura, scienza, esperienza
 - [1] Se la pittura è scienza o no
 - [2] Esempio e differenza tra pittura e poesia
 - [3] Del primo principio della scienza della pittura
 - [33] Quale scienza è meccanica, e quale non è meccanica

Parte quarta. La modernità

Capitolo ottavo. Baumgarten, Vico, Batteux. La nascita dell'estetica

1. Baumgarten

- Baumgarten, Riflessioni sulla poesia
 - Premessa dell'Autore
 - Il discorso
 - Il discorso sensibile in senso lato
 - Il poema come discorso sensibile in senso lato perfetto
 - Il poetico
 - La chiarezza estensiva
 - La poeticità del particolare determinato
 - Raffronto fra poesia e pittura
 - Il gusto come giudizio dei sensi
 - L'imitazione della natura
 - Il poema come discorso vivido
 - Progetto e definizione dell'estetica
 - Poetica e retorica

2. Vico

- Vico, Storia delle nazioni e logica poetica
 - Degli elementi
 - Della logica poetica
 - Corollari d'intorno a' tropi, mostri e trasformazioni poetiche

3. Batteux

- Batteux, Le belle arti: gusto, natura, imitazione
 - I. Che cosa è il gusto
 - II. L'oggetto del gusto non può essere che la natura. Prove di ragionamento
 - IV. Le leggi del gusto non hanno per oggetto che l'imitazione della bella natura
 - V. Seconda legge generale del gusto. La bella natura deve essere ben imitata
- Sulzer, Teoria generale delle belle arti

Capitolo nono. Kant, Schiller, Fichte. L'estetica critica e i suoi sviluppi

1. Kant

Kant, Il principio estetico della facoltà di giudizio

VII. Della rappresentazione estetica della conformità della natura a scopi

- Kant, L'opera d'arte

2. Schiller

- Schiller, La violenza della ragione
Lettera VI
- Schiller, La bellezza
Lettera XXV
- 3. Fichte
 - Fichte, Estetica, etica e politica

Capitolo decimo. Schlegel, Schelling, Croce. Dal Romanticismo al Neoidealismo

1. Schlegel
 - Schlegel, Sullo studio della poesia greca
 - Schlegel, Discorso sulla mitologia
2. Schelling
 - Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco
 - Schelling, Introduzione alla filosofia dell'arte
3. Croce
 - Croce, Le due scienze mondane
 - I. Spirito e senso
 - II. Spirito e natura

Parte quinta. Arte e verità oggi. La domanda

Capitolo undicesimo. Heidegger. Verità e storicità dell'arte

- Heidegger, Terra e Mondo
- Heidegger, Opera, verità e storia: morte dell'arte?
- Conclusione

Capitolo dodicesimo. Benjamin, Adorno. Estetica e politica

1. Benjamin
 - Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica
 - Premessa
 - Postilla
2. Adorno
 - Adorno, Il contenuto di verità delle opere d'arte

Capitolo tredicesimo. Jauss, Gadamer, Ricoeur. Estetica e filosofia pratica

1. Jauss
2. Gadamer
 - Gadamer, L'esempio della tragedia
3. Ricoeur
 - Ricoeur, La triplice 'mimesis'

Conclusione

Fonti

- Capitolo primo
- Capitolo secondo

Capitolo terzo
Capitolo quarto
Capitolo quinto
Capitolo sesto
Capitolo settimo
Capitolo ottavo
Capitolo nono
Capitolo decimo
Capitolo undicesimo
Capitolo dodicesimo
Capitolo tredicesimo

Bibliografia

Capitolo primo. Hegel e il carattere di passato dell'arte
Capitolo secondo. Nietzsche e l'arte come «giustificazione dell'esistenza»
Capitolo terzo. Platone. Arte, «mimesis» e verità
Capitolo quarto. Aristotele. Poesia e verità pratica
Capitolo quinto. Plotino. «Aisthesis» e «theoria»
Capitolo sesto. Arte, realtà, allegoria
Capitolo settimo. Arte e pensiero scientifico
Capitolo ottavo. Baumgarten, Vico, Batteux. La nascita dell'estetica
Capitolo nono. Kant, Schiller, Fichte. L'estetica critica e i suoi sviluppi
Capitolo decimo. Schlegel, Schelling, Croce. Dal Romanticismo al Neoidealismo
Capitolo undicesimo. Heidegger. Verità e storicità dell'arte
Capitolo dodicesimo. Benjamin, Adorno. Estetica e politica
Capitolo tredicesimo. Jauss, Gadamer, Ricoeur. Estetica e filosofia pratica

Gli autori

Prefazione

Questo libro si propone di fornire un'introduzione ai problemi dell'estetica – e alla lettura di numerosi classici riferibili all'ambito dell'estetica – adottando un filo conduttore molto definito e servendosi di un criterio espositivo piuttosto inusuale. Il filo conduttore è la questione del rapporto tra opera d'arte ed esperienza di verità; il criterio espositivo consiste nell'inserire i brani (in genere ampi) degli autori antologizzati all'interno di un testo unitario che aspira a presentare un itinerario coerente e non una semplice raccolta di testimonianze di accertato interesse.

La connessione tra arte e verità, ovvia nel mondo antico (si pensi solo al valore dello spettacolo tragico), è andata via via indebolendosi fino a perdersi del tutto, almeno all'apparenza, nella modernità: è questo il punto di partenza problematico del percorso, e il lettore lo troverà immediatamente argomentato nella sua interpretazione filosofica più prestigiosa e perspicua – la tesi hegeliana sul «carattere di passato dell'arte» (capitolo I). Si chiarisce subito, in tal modo, che l'itinerario proposto non intende avvalersi di un criterio storiografico convenzionale (prima l'antichità, poi il cristianesimo, poi l'età del razionalismo ecc.) quanto, piuttosto, impostarne e motivarne uno, consapevolmente orientato a gettar luce su un problema che ci riguarda, e *proprio in quanto* ci riguarda. Si chiarisce, inoltre, che il percorso non intende muovere da una definizione preliminare dell'«estetica», quanto, piuttosto, condurre il lettore ad acquisirne motivatamente una. Ciò significa che se il disegno storiografico del libro non rinuncia a far leva su alcuni presupposti di carattere teorico, esso evita però di anticiparli come se fossero un dato 'scientifico' accertato e lascia piuttosto che questi emergano direttamente nel corso della discussione con gli autori che meglio li hanno esposti. Così, subito dopo aver ascoltato Hegel, il lettore verrà invitato (capitolo

II) a inoltrarsi su una strada che rimette in questione la tesi hegeliana prospettando, secondo una progressione che mira a incrementare la sua trasparenza, alcune delle più importanti posizioni filosofiche che possono non solo fronteggiarne o contestarne l'indubbia persuasività ma anche interrogarne più a fondo le opzioni teoriche. In questo quadro, allora, il testo non avrà difficoltà ad assumere – come accade a partire dal capitolo III – un andamento cronologico 'tradizionale': nella lunga traversata dall'antichità alla filosofia contemporanea esso si sarà già avvantaggiato, infatti, di uno sguardo che sa cosa cercare e quali domande porre.

È chiaro che la decisione di attenersi strettamente al filo conduttore del rapporto arte-verità ha comportato scelte che possono apparire parziali e rinunce (o addirittura omissioni) che possono apparire vistose, ma si tratta di un rischio che è stato consapevolmente accettato, nella convinzione che per affrontare in modo chiaro e finalizzato a un'autentica comprensione un campo di saperi indefinito e liminare come quello dell'estetica occorre il coraggio di un pronunciamento franco e spregiudicato. Un filo conduttore, tuttavia, può essere realmente dipanato solo illuminando, in modo contrastivo, quelle alternative che ne risultano accantonate ma che, non per questo, smettono di esercitare pressione per farsi valere nella loro legittimità. Così, il percorso del libro sarà tenuto a fare i conti, pur senza prenderle tematicamente in carico, con le altre grandi direttrici secondo le quali sembra possibile concepire un'introduzione all'estetica: quella antica, connessa con i concetti di *mimesis*, di *poiesis* e di bellezza, e quelle moderne, che da un lato si legano all'idea di una dottrina della sensibilità e ai suoi sviluppi critici, dall'altro alle istanze di una filosofia dell'arte. Se questo insieme di saperi, in genere contrapposti (quando non meramente cumulati nel contenitore di un'indeterminata storiografia accademica), dovesse alla fine risultare più precisamente delineato nella sua genesi storica e più perspicuamente descritto nelle sue interne tensioni, allora si potrà dire – ed è ciò cui questo libro ambisce – che il filo conduttore del rapporto arte-verità non è solo uno dei diversi modi di organizzare un *corpus* di testi ma un efficace strumento euristico capace di interrogarli e di farli parlare.

Una parola, infine, sulla struttura del libro. I brani antologizzati – segnalati dal simbolo □ – sono 'montati' all'interno di un testo continuo

(pur se suddiviso in capitoli) che ne motiva, via via, la convocazione. Essi sono di regola introdotti e ampiamente commentati, anche con l'aiuto di 'inserti' – composti in corpo minore e preceduti dal simbolo ▷ – volti a fornire notizie storiche, ad approfondire questo o quel problema o a indicarne diramazioni ulteriori cui non è stato possibile offrire uno spazio conveniente. Tutte le volte che, nel transito da un capitolo a quello successivo o all'interno di uno stesso capitolo, si registra un sostanziale progresso nel chiarimento dell'itinerario proposto, si troverà, – in carattere corsivo e racchiuso all'interno di un box – un 'passaggio' che fa il punto della situazione e prospetta le questioni che debbono essere ancora affrontate. In questo modo il testo non mira solo a rafforzare la sua efficacia didattica, intende anche consentire al lettore di esercitare un più vigile controllo critico sulla congruenza delle tesi che gli vengono proposte e sulla tenuta complessiva della linea di pensiero che è stata seguita.

Roma, 29 agosto 2001

La stesura del testo – che è stato concepito, discusso e revisionato in comune – è ripartita come segue: Pietro Montani è autore dei capp. I, II, IX (Kant, Schiller), X (Croce), XIII; Daniele Guastini dei capp. III, IV, V, VI, VII; Adriano Ardivino dei capp. VIII, IX (Fichte), X (Schlegel, Schelling), XI, XII. Tra le molte persone che hanno contribuito alla nascita di questo libro desideriamo ricordare, in particolare, l'amico Gaetano Lettieri che ringraziamo per i suggerimenti generosi e le preziose critiche.

Parte prima.

Arte e verità. Il problema

Capitolo primo.

Hegel e il carattere di passato dell'arte

Il punto di partenza migliore per affrontare, oggi, i problemi dell'arte e dell'estetica consiste nel chiedersi con franchezza se e come l'esperienza dell'arte e l'esperienza estetica *facciano problema*, per noi, oggi. Si ammetterà senza sforzo, allora, che la produzione e il consumo di oggetti estetici si caratterizzano, oggi, per una così evidente dispersione e per una così grande vaghezza da rendere legittime, purché provviste di una fonte di consenso, le oscillazioni più ampie: dalle sfilate di moda ospitate in prestigiosi musei alla contemplazione 'virtuale' di un monumento riprodotto in CD-rom, dalla performance estrema alla classica mostra tematica o monografica, dal consumo di massa dei prodotti dell'industria culturale alla degustazione raffinata riservata, di volta in volta, a una comunità ristretta di conoscitori via via fino alle numerose istituzioni nelle quali l'arte viene insegnata, appresa e praticata.

La vaghezza, si direbbe, non è che l'altra faccia della dispersione: le accomuna la sensazione che l'arte abbia progressivamente ridotto, fino a perderla forse del tutto, la capacità di farsi percepire come un'«esperienza di verità», un'esperienza in cui ne va dei nostri più alti interessi spirituali o che incide su di essi in modo rilevante. Il problema è dunque almeno duplice perché si tratta di capire non solo se l'arte abbia davvero preso congedo dalla sua vocazione veritativa, ma anche come mai continui a sussistere e a occupare un territorio che non è mai stato così esteso e così intimamente eterogeneo. Possiamo aspettarci che l'estetica dia risposta a queste domande?

▷ Mettiamo subito in chiaro una cosa. Ci sono buone ragioni – e le vedremo tutte – per concludere che un'estetica non è necessariamente tenuta a occuparsi di emergenze storiche come quelle che abbiamo

appena descritto. Ciò che giustifica una tale posizione, apparentemente incongrua, è in particolare l'impianto estetico di una «filosofia critica» (e ne parleremo diffusamente nel capitolo IX) il cui interesse non si indirizza tanto sul fenomeno (storico) dell'arte quanto sulla constatazione (sovrastorica) che la nostra esperienza dipende, tra le altre cose, da ciò che i greci chiamarono *aisthesis* (dove la parola «estetica»), cioè da una peculiare capacità di sentire. Chi voglia esaminare criticamente questa capacità potrebbe benissimo non prendere affatto in considerazione l'arte e se decide di farlo lo fa solo perché l'opera d'arte – come, del resto, il bello in natura – è *un buon esempio* di che cosa sia un'esperienza in cui il «sentire» si impone come un momento essenziale. Gli sarà anche chiaro, tuttavia, che questa «esemplarità» dell'arte non vale da sempre (è infatti un fenomeno tipicamente moderno) e non vale per sempre (nulla vieta che si facciano avanti esempi migliori: nella contemporaneità, del resto, qualcosa del genere sta forse già accadendo).

Ma ci sono ragioni altrettanto buone – e anche di queste discuteremo, anzi saranno il nostro punto di partenza – per ritenere che un'estetica debba farsi attenta proprio alle trasformazioni che sono intervenute, nel corso del tempo, nel modo in cui l'uomo ha fatto e consumato ciò che chiamiamo «arte», e che debba tentare di comprenderle come eventi storicamente significativi (quando la storia sia intesa come un processo intelligibile nel suo sviluppo) o addirittura come eventi che hanno introdotto o manifestato radicali discontinuità nel modo in cui l'uomo abita un mondo e lo interpreta (quando invece la storia sia intesa come un accadere che non si lascia schematizzare in un modello).

Possiamo ricondurre, provvisoriamente e non senza cautele, queste due posizioni a Kant e a Hegel e sussumerle, rispettivamente, sotto il titolo di un'*estetica critica* e sotto quello di una *filosofia dell'arte*: è un'alternativa che dobbiamo tenere fin d'ora sullo sfondo, in attesa di precisarne meglio gli ambiti e le motivazioni.

Torniamo ai nostri due problemi. Come è potuto accadere che l'esperienza dell'arte appaia oggi espropriata della sua aspirazione a presentarsi senz'altro come un'esperienza di verità? E come dobbiamo interpretare l'indeterminatezza dei confini, l'eterogeneità e la dispersione

che sono intervenute nel territorio che fu il suo? C'è una spiegazione a questi fatti?

Certo, il fenomeno di cui stiamo parlando non è in tutti i sensi esclusivo della modernità. È ben noto, e ci torneremo tra non molto, il verdetto di condanna che Platone riservò alle arti mimetiche, per esempio in alcuni decisivi passi della *Repubblica*. È vero, piuttosto, che la revoca dei valori di verità dell'arte è stata inserita, in epoca moderna, nel quadro di un'interpretazione filosofica originale – quella hegeliana – che rende ragione anche di numerosi altri fatti, e per esempio dell'indeterminatezza. Quand'anche si rimettano in discussione, come faremo qui, i principi di fondo del suo pensiero, è dunque con l'estetica di Hegel che dobbiamo fare innanzitutto i conti per cominciare a capire meglio ciò che abbiamo sotto gli occhi.

Nelle sue *Lezioni di estetica*, tenute ripetutamente tra il 1817 e il 1829 prima a Berlino poi a Heidelberg, successivamente raccolte in volume e pubblicate da un allievo, Gustav Hotho, Hegel ha infatti elaborato il tema che va in genere sotto il nome di «morte dell'arte», ma che, nella sua formulazione testuale (se è lecito usare questo termine per un «testo» che Hegel non ha mai scritto) suona come «il carattere di passato dell'arte»: un tema che non trova certo il suo primo fondamento nelle *Lezioni*, anche se alle *Lezioni* esso deve la sua non comune fortuna. «Nella sua serietà – così conclude Hegel il corso del 1823 – l'arte è per noi qualcosa di passato (*Gewesenes*). Per noi altre forme sono necessarie allo scopo di renderci oggetto il divino. Noi abbiamo bisogno del pensiero» (L23, 301-2). L'arte è dunque, per Hegel, un modo di fare esperienza che sconta una duplice inattualità: un'inattualità 'soggettiva' perché è un modo che può essere, in via di principio, superato dal pensiero; e un'inattualità 'oggettiva' perché la sua «serietà» di esperienza essenziale appartiene al passato dell'umanità storica.

Comincia già a venire in chiaro, così, che la tesi sul «carattere di passato dell'arte» è una tesi complessa, fondata su due presupposti decisivi: (i) nell'arte è in gioco il rapporto tra qualcosa di immanente o sensibile e qualcosa di trascendente o ideale (attraverso l'arte, dice Hegel, il sensibile «fa cenno verso il pensiero»); (ii) questo rapporto è suscettibile di assumere diverse proporzioni e di andare incontro a trasformazioni significative. Il nostro primo compito, allora, sarà quello di fare piena

chiarezza sulla correlazione tra questi due presupposti, al fine di svolgere in modo compiuto e adeguato il senso e la produttività filosofica della tesi hegeliana, evitando di appiattirla, come talora è accaduto, su un'incongrua diagnosi che chiunque saprebbe confutare col conforto di prove sicure (come dubitare, infatti, che dopo Hegel, siano state prodotte grandissime opere d'arte?).

▷ Per Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) la filosofia ha il compito di comprendere l'esperienza della verità portandola alla totale trasparenza, in modo tale, cioè, che l'organo che effettua questa comprensione – la ragione umana in quanto spirito pensante – arrivi esso stesso ad autocomprendersi senza residui, secondo il grande programma sistematico presentato nella *Fenomenologia dello spirito* (1807) e rielaborato nell'*Enciclopedia delle scienze filosofiche* (1817). Fare dell'esperienza della verità un oggetto di comprensione significa, per Hegel, non solo ricostruire i passi che la coscienza (lo «spirito soggettivo») ha dovuto compiere al fine di divenire «per sé» ciò che essa è già «in sé», ma anche ricostruire, secondo il criterio di un'intelligibilità sistematica, i momenti essenziali del concreto dispiegarsi storico della verità (lo «spirito oggettivo»). È in questo quadro che compare la questione dell'arte. Il rapporto tra processo e sistema è infatti pensato da Hegel in termini dialettici: più precisamente, la figura che si manifesta per prima e che appare più immediata trova la sua verità in altro da sé e cioè nella figura successiva e più mediata che la «toglie e la conserva» in modo al tempo stesso più originario e più concreto – è il caso, per esempio, della relazione tra la certezza sensibile e l'autocoscienza dell'essere percipiente. Un analogo rapporto si lascia riconoscere anche sul piano delle grandi figure che scandiscono lo sviluppo storico dello «spirito assoluto»: arte, religione, filosofia. Ora, che genere di figura è quella che appare nell'arte? In prima approssimazione, si può dire che è la figura in cui lo spirituale si manifesta sensibilmente, e anzi coincide pienamente col suo presentarsi sensibile. Storicamente, ciò accade nell'esperienza greca dell'arte, quando il divino si fa integralmente presente in forme sensibili (l'esempio è quello della grande statuaria classica), ma dal punto di vista della sua intelligibilità sistematica questa esperienza della verità è destinata a un 'superamento' (o meglio a una *Aufhebung*, a un «togliere e insieme

conservare») che, solo, la rende davvero compresa: e questo accade nella figura successiva, e cioè nella religione. Non la religione naturale, che anzi precede l'arte, e nemmeno la «religione artistica» che con l'arte coincide – almeno nell'impianto della *Fenomenologia dello spirito* –, bensì la religione disvelata (cioè: autocosciente): il cristianesimo. Con il dio cristiano si impone una dimensione della trascendenza che eccede ogni possibile adeguatezza sensibile: il momento dell'arte ha in tal modo già perso, e irreversibilmente, la sua forza veritativa. La religione disvelata, a sua volta, consegna la sua verità al movimento di pensiero che conduce l'intero sviluppo storico-sistematico all'autotrasparenza dello spirito assoluto: la filosofia.

Questa posizione hegeliana dev'essere naturalmente discussa e anche contestata: in essa tuttavia è necessario cogliere la testimonianza forse più audace e radicale di un'attitudine incoercibile del pensiero, quella per cui la ragione è portata a pensare se stessa e dunque a sdoppiarsi, facendosi oggetto di sé. Hegel risolve questo movimento aporetico nella forma della sua originale dialettica: la ragione dovrà negarsi alienandosi in altro da sé, ma solo per potersi comprendere e ritornare infine a sé nell'ultima *Aufhebung*, la mediazione totale del sapere assoluto. Ciò significa che per Hegel la verità coincide con lo spirito, secondo il paradigma dell'idealismo assoluto espresso nella celebre tesi che identifica il reale e il razionale. È in questo senso – metafisico e sistematico insieme – che l'arte è qualcosa di «già-stato» (*Gewesenes*): essa appartiene al passato del pensiero che la pensa (e cioè a quel momento di necessaria alienazione nell'adeguamento col sensibile che lo spirito ha dovuto patire per poter fare ritorno a sé) e al passato del darsi storico della verità (e cioè al momento in cui l'ideale e il sensibile si sono stretti in un rapporto di piena adeguazione reciproca).

Una cosa a questo punto può essere enunciata con chiarezza: nella tesi sul «carattere di passato dell'arte» non è in gioco l'esistenza materiale dell'arte ma il suo primato in quanto esperienza di verità. Così, dice Hegel all'inizio delle sue *Lezioni di estetica*, l'arte è un oggetto degno di considerazione filosofica perché fa da termine medio tra la sensibilità e l'idealità, perché essa presenta sensibilmente l'ideale e dunque è l'occasione in cui i valori spirituali decisivi di una comunità – il religioso,

l'etico, il politico – vengono espressi ed esperiti attraverso una forma sensibile. Solo che questo modo di manifestarsi del vero non è il modo più alto.

▷ Prima di entrare più da vicino nel discorso hegeliano leggendo le prime pagine delle *Lezioni* dobbiamo dare alcune notizie sulla situazione del testo. Come si è detto le *Lezioni di estetica* si basano su trascrizioni degli allievi rielaborate da Heinrich Gustav Hotho. Il criterio adottato da Hotho non rispetta sempre l'articolazione progressiva con cui Hegel procedeva: da un lato, infatti, il curatore integrò l'esposizione con materiali provenienti da diversi corsi, dall'altro si preoccupò di garantire all'esposizione un andamento sistematico. Quest'ultima scelta non è senza conseguenze per un'adeguata comprensione del processo di pensiero sviluppato da Hegel. Oggi tuttavia siamo in grado di leggere nella sua effettiva scansione un intero corso hegeliano, quello del 1823, di cui possediamo la trascrizione che lo stesso Hotho eseguì senza introdurre modifiche, limitandosi a inserire nel testo delle rapide sintesi dei principali temi trattati. Sarà questa l'edizione a cui faremo riferimento (le sintesi di Hotho sono riportate tra parentesi quadre). Un rapido confronto tra l'incipit dell'edizione maggiore e quello del corso del 1823 ci sarà utile per chiarire il senso del rimontaggio operato dal curatore e, insieme, per affrontare nel modo giusto la nostra ricognizione. Nell'edizione maggiore le *Lezioni* si aprono con un'ampia introduzione nella quale si affrontano, in sostanza, quattro questioni: quale sia l'oggetto dell'estetica; in che modo si giustifichi la sua dignità di oggetto scientifico (cioè di problema influente per la filosofia); come debba essere svolta la trattazione; che genere di storia, infine, riguardi l'estetica in modo non estrinseco. Un punto decisivo, qui, è il rapporto tra l'oggetto dell'estetica e la sua dignità filosofica: ebbene, mentre l'edizione maggiore separa i due punti, quasi che l'esistenza di un oggetto teorico «opera d'arte», distinto per esempio dal «bello naturale», fosse assumibile come un pacifico punto di partenza, nel corso del 1823 si può vedere che Hegel prende direttamente le mosse dal problema della dignità filosofica dell'arte e solo dall'interno di questo problema fa apparire l'autentico oggetto di un'estetica. La differenza non è di poco conto: secondo la scansione costruita da Hotho, infatti, la filosofia dell'arte ci viene presentata come

una disciplina specifica, integrata nel più ampio contesto di un sistema filosofico già configurato, laddove il processo di pensiero dispiegato da Hegel nelle lezioni ce la presenta invece come *un modo diretto di filosofare* a partire da un problema – il rapporto tra idea e manifestazione sensibile – che l'arte ha la capacità di far apparire secondo una proporzione che si dimostra significativa sia sul versante teorico che sul versante storico.

■ *Hegel, Introduzione al corso del 1823*

L'oggetto della nostra considerazione si determina come il regno del bello, più precisamente come il campo dell'arte.

[Questo oggetto è l'arte]

Quando si prende in considerazione un oggetto traendolo dal vasto regno della rappresentazione, esso sta all'inizio lontano in oscura penombra, e si deve per prima cosa separarlo da altri campi per poter fare più dappresso la sua conoscenza. Perciò noi intendiamo iniziare occupandoci di alcune rappresentazioni che qui possono venirci incontro a tutta prima.

[Rappresentazioni usuali, secondo le quali l'arte non può diventare oggetto di considerazione scientifica]

a) come appartenente alla libera fantasia]

Queste rappresentazioni sono due: può sembrare che l'arte non sia suscettibile di alcuna considerazione scientifica in quanto oggetto della libera fantasia, che ha a disposizione l'intera ricchezza della natura e che oltre a ciò ha ancora la capacità di creare prodotti suoi propri. Ma la scienza non ha a che fare con quel che è casuale, bensì con quel che è necessario. Inoltre si pensa pure che l'arte non sia degna di una considerazione filosofica.

[b) come il meramente piacevole]

L'arte è un genio amichevole, che si intromette dappertutto, tempera la serietà degli affari della vita, ci intrattiene, porta ovunque forme piacevoli, ma è diversa dagli scopi ultimi del vivere. Se fosse vero che la serietà della vita cade al di fuori del confine dell'arte, allora sarebbe francamente inappropriato volerne fare oggetto di seria considerazione.

[c) come avente la sua realtà solo nell'apparenza]

Ancora può venirci in mente che l'arte abbia a che fare con l'apparenza, viva nell'illusione, tanto che il bello (*das Schöne*) prende il suo nome dall'apparenza (*Schein*). Si può credere che scopi veritieri non dovrebbero venire perseguiti attraverso l'illusione e l'apparenza, che l'apparenza non sia il mezzo veritiero per uno scopo veritiero. Se anche l'arte avesse scopi in comune con altri modi di comunicazione, tuttavia il suo mezzo, l'apparenza, sarebbe inadeguato a questi scopi.

[Considerazione più precisa di queste categorie]

a) dell'apparenza]

Per quel che riguarda la circostanza che l'arte produca apparenza, e che abbia l'apparenza come modo della sua esistenza, questo è giusto; e se si pone l'apparenza come qualcosa che non dovrebbe essere, la sua esistenza è veramente illusione. L'apparenza è dunque il modo dell'esteriorità dell'arte. Ma riguardo a ciò che sia l'apparenza, a quale rapporto essa abbia con l'essenza, occorre dire che ogni essenza, ogni verità deve apparire, per non essere una vuota astrazione.

[a) in genere]

Il divino deve esser-per-uno, possedere esistenza, la quale, quando è distinta da ciò, che è in-sé, è l'apparenza. L'apparenza però non è qualcosa di non essenziale, ma anzi un momento essenziale dell'essenza stessa. Il vero è nello spirito per sé, appare in sé, c'è per altri. Ci può essere una differenza dunque solo nella guisa dell'apparire; è solo il materiale dell'esistenza che può fare la differenza.

[b) nell'arte]

L'arte avrà perciò la sua peculiarità solo nel modo, nella guisa dell'apparire, non nell'apparire in genere. Questo apparire, che appartiene all'arte, può, dicevamo, essere visto come un'illusione; e cioè in confronto con il mondo esterno, così come esso sta intorno a noi nella sua materialità, e anche in confronto con il nostro mondo interno, sensibile. Noi non giudichiamo illusione quel che è esteriore, e nemmeno giudichiamo tale ciò che si trova nel nostro interno, nella coscienza. Tutto ciò, noi lo giudichiamo realtà. Noi possiamo determinare l'apparenza dell'arte come illusione di contro a questa realtà, ma con più diritto potremmo ritenere che ciò che di solito facciamo valere come realtà è un'illusione più forte, un'apparenza ancor meno vera di quella dell'arte.

[L'apparenza dell'arte è qualcosa di più vero della cosiddetta realtà del mondo immediato esterno e interno]

Infatti nella vita empirica, nella vita della nostra apparenza, noi consideriamo la regione delle cose esterne e del sentimento interno qualcosa di reale, e dobbiamo farla valere come tale, ma questa intera sfera, in luogo di essere il mondo della verità, è piuttosto il mondo dell'illusione. Solo al di là di questa immediatezza del sentire e degli oggetti esteriori – noi lo sappiamo – è la vera realtà. In senso più elevato, dunque, questa esteriorità è da giudicare come un'illusione più grave dell'apparenza dell'arte. Nel confronto con il pensiero anche l'esistenza dell'arte può essere chiamata un'apparenza, ma quanto riguarda questo punto noi lo toccheremo più avanti.

[L'apparenza dell'arte è tuttavia inferiore al modo di esistenza del puro pensiero]

Essendo apparenza, l'arte sarà sì inferiore alla forma del pensiero, e tuttavia dinanzi al modo dell'esistenza esteriore possiede essenzialmente il vantaggio che noi nell'arte come nel pensiero ricerchiamo la verità. L'arte nel suo apparire fa cenno attraverso se stessa a qualcosa di più alto, fa cenno verso il pensiero. Ma la sensibilità immediata per se stessa non fa cenno al pensiero, anzi lo rende impuro e lo nasconde, pretende di darsi come essente, e occulta attraverso la sua forma l'interno, ciò che è più elevato. L'arte al contrario contiene nella sua presentazione questo: che rinvia a qualcosa di più elevato. Quel che noi chiamiamo la natura, il mondo esterno, rende allo spirito più faticoso conoscere se stesso. Da questa osservazione sulla natura dell'apparenza segue

che l'arte si distingue da altri modi <della verità> non attraverso l'apparenza, ma solo attraverso il modo del suo apparire.

[Non è vero dunque che l'arte, in forza del suo apparire, non sia suscettibile di costituire oggetto di considerazione scientifica o, che è lo stesso, filosofica]

Se ora dicessimo che l'arte non è suscettibile di una considerazione scientifica, ma lo è di una filosofica, bisognerebbe osservare subito che la filosofia non <va> separata dalla scientificità, perché la filosofia conosce le cose sulla base della loro interna necessità, sulla base della necessità dello sviluppo a partire da loro stesse. E questo è il carattere della scienza in genere. Proprio la filosofia dunque deve presentare l'interiore necessità dell'oggetto ed è perciò scienza. Nel caso dell'arte tuttavia non potremmo sempre pretendere in modo assolutamente conseguente la trattazione scientifica, perché l'arte, essendo un campo elevato in ragione del materiale e della forma della sua presentazione, ha molti presupposti. L'arte utilizza il contenuto dell'intera natura, la quale è già oggetto di altre scienze, dunque qualcosa di già precedentemente fatto oggetto di trattazione. Questi presupposti debbono dunque essere assunti come già trattati scientificamente.

[b) l'arte è degna di considerazione scientifica]

Per ciò che concerne, inoltre, la dignità dell'arte in rapporto alla trattazione scientifica, essa può venire considerata come un gioco effimero, come ornamento esteriore degli affari della vita e come qualcosa che serve per mettere in risalto altri oggetti. Considerata così, l'arte non è qualcosa di libero, di indipendente. Ciò che noi possiamo fare oggetto di considerazione è dunque soltanto l'arte libera. Essa è suscettibile di servire ad altri scopi, può essere un mero accompagnamento marginale, ma questo l'arte lo ha in comune anche con il pensiero, il quale da un lato si appaga di se stesso, dall'altro però può altrettanto bene essere usato come mezzo per cose prive di pensiero, al servizio del casuale e dell'effimero. Noi distinguiamo, nella considerazione del pensiero, il pensiero nella sua autonomia e così pure l'arte nella sua autonomia.

[Il supremo contenuto dell'arte è: portare a coscienza i supremi interessi dello spirito]

L'arte, per poter esprimere il pensiero, ha in comune con la religione e la filosofia la suprema determinazione, è, come queste due, un modo di esprimere e di portare a coscienza il divino, le supreme richieste dello spirito. Nell'arte i popoli hanno posto le loro più alte rappresentazioni, e l'arte è spesso l'unica chiave per poter conoscere la religione di un popolo.

[È il termine medio tra il pensiero puro e l'immediatezza]

L'arte è il termine medio tra il pensiero puro, il mondo sovrasensibile, e l'immediatezza, la sensazione presente, la quale regione sensibile viene posta dal pensiero in quanto tale come un al di là.

[L'arte presenta il pensiero stesso in modo immediato]

L'arte riconcilia entrambi gli estremi, è il termine medio che connette il concetto e la natura. Questa determinazione l'arte da un lato l'ha in comune con la religione e la filosofia; essa ha però il modo a lei peculiare nel fatto che presenta anche le cose più alte in maniera sensibile e perciò porta più vicino alla natura senziente.

[Dunque l'arte, anche se appartiene alla fantasia, ha i suoi confini stabiliti]

A questa determinazione universale dell'arte si può riallacciare l'osservazione che, quando abbiamo detto che l'arte ha la sua sorgente nella libera fantasia e perciò è qualcosa di non limitato, da ciò segue che la fantasia non può disperdersi in selvaggio arbitrio, ma nella sua determinazione veritiera deve portare a coscienza i supremi bisogni dello spirito, e che essa ha in ciò la sua stabile determinazione. Anche alle sue forme, perciò, non è lecito essere una molteplicità casuale, perché la loro forma è determinata nel loro contenuto. Il contenuto degno richiede una forma adeguata. Inoltre noi dobbiamo osservare che, se abbiamo detto che l'arte è un modo per lo spirito di portare a coscienza i suoi interessi, l'arte, però, non è il modo più alto di esprimere la verità.

[L'arte non è perciò il modo più alto di esprimere la verità]

Di questo traviamiento, consistente nel prendere l'arte come il modo assoluto, dovremo ancora parlare più avanti; l'arte è limitata anche in base al suo contenuto, ha un materiale sensibile, e perciò solo un certo grado della verità è suscettibile di essere contenuto dell'arte. Infatti c'è un'esistenza più profonda dell'idea, che il sensibile non è più in condizione di esprimere, e questo è il contenuto della nostra religione, della nostra cultura. Qui l'arte prende una configurazione diversa rispetto ai gradi precedenti. E questa idea più profonda, quella cristiana nel suo grado più elevato, non è suscettibile di essere rappresentata sensibilmente dall'arte perché essa non è connessa al sensibile e non ne è sufficientemente amica. Il nostro mondo, la nostra religione e la nostra formazione razionale sono di un grado oltre l'arte come grado supremo per esprimere l'assoluto. L'opera d'arte non può soddisfare dunque il nostro ultimo, assoluto bisogno, non adoriamo più alcuna opera d'arte, e il nostro rapporto con l'opera d'arte è di tipo più meditativo.

[Perciò noi riflettiamo sull'arte e sorge l'interesse per una trattazione scientifica]

Proprio perciò noi abbiamo anche bisogno di riflettere sull'opera d'arte. Noi ci troviamo di contro a essa più liberi di quanto accadesse in passato, quando l'opera d'arte era la suprema espressione dell'idea. L'opera d'arte va incontro al nostro giudizio; noi sottoponiamo il suo contenuto e l'adeguatezza della presentazione al nostro esame scrutatore. Sotto questo rispetto la scienza dell'arte è divenuta un bisogno più che nel tempo antico. Noi rispettiamo e apprezziamo l'arte, ma non la vediamo come qualcosa di ultimo, anzi meditiamo su di essa.

Questo pensare non può avere l'intento di richiamare l'arte alla ribalta, ma solo quello di conoscere i suoi prodotti. Qui ci accontentiamo di queste osservazioni, le quali riguardavano il lato per cui l'arte ha a che fare con l'apparenza, può essere oggetto della scienza, ma tuttavia non è l'espressione più elevata dell'assoluto. ■

Per Hegel un'estetica in quanto filosofia dell'arte non si presenta come una disciplina speciale relativa a un campo di oggetti – le opere d'arte – che il sistema della filosofia avrebbe la capacità di indagare e spiegare ma, in primo luogo, come un momento necessario del sistema stesso. Questo presupposto essenziale della filosofia dell'arte risulta con la massima chiarezza nelle prime battute delle *Lezioni del 1823 (L23)* in cui Hegel si

preoccupa di contestare le obiezioni correnti che vorrebbero negare all'arte la dignità di oggetto filosofico. Ciò che queste obiezioni hanno in comune è la separazione dell'arte dalla sfera del pensiero. Ad esse, Hegel replica argomentando i seguenti punti: (i) la dignità dell'arte come oggetto filosofico è costituita dal suo essere termine medio tra il sensibile e l'ideale. L'arte presenta anche le cose più alte facendole apparire sensibilmente, ma (ii) questa apparenza (*Schein* o *Erscheinung*) non va pensata in contrasto con l'essenza. Al contrario, è proprio nel suo elaborare il sensibile come una sfera dell'apparenza – come un fenomenizzarsi «per» una coscienza – che l'arte può presentare sensibilmente ciò che è spirituale. Ciò significa (iii) che l'arte non è un esercizio gratuito e multiforme della fantasia, ma un'attività che adegua una forma sensibile e un contenuto ideale (per esempio religioso, oppure etico, oppure politico). Ora, tuttavia (iv), proprio per il fatto di lasciarsi adeguare da una esibizione sensibile, quel contenuto non può dispiegarsi nel modo più pieno: solo un certo grado della verità è suscettibile di essere contenuto dell'arte. Fu il cristianesimo (v) a far apparire questa sproporzione (che dunque, ripetiamolo, accade storicamente e non come se la verità fosse già da sempre insediata stabilmente nel suo essere e poi ci fossero modi più o meno adeguati di manifestarla). Il nostro mondo e la nostra formazione culturale, pertanto, sono di un grado oltre l'arte come modo supremo per esprimere l'assoluto. Proprio per questo (vi) il nostro rapporto attuale con l'arte è di tipo più riflessivo e distanziato. Si tratta di una riflessività e di un distanziamento che coinvolgono il fare stesso dell'arte e al contempo (vii) determinano un bisogno di riflettere sulle opere d'arte: sulla loro natura e sulla storia che è loro propria.

▷ Tra i punti appena distinti, uno in particolare richiede un commento. Che significa, infatti, che solo un certo grado della verità è suscettibile di essere contenuto dell'arte? Lo chiariremo con un esempio. Com'è noto Hegel considera *Antigone* «la più compiuta delle opere d'arte» in quanto nella tragedia sofoclea il contenuto etico (il conflitto tra due norme contrapposte dell'agire) coincide da parte a parte con un'immagine sensibile (il dramma che vede contrapporsi l'azione di Creonte a quella di Antigone). «In [*Antigone*] – scrive Hegel – Creonte, il potere statale che agisce contro la famiglia, condanna Antigone e ferisce la pietà familiare,

ma attraverso di essa viene egli stesso ferito: suo figlio Emone, il fidanzato di Antigone, muore con lei. Il re dunque, ferendo, ferisce se stesso. Egualmente Antigone appartiene allo Stato, contro il quale agisce: la ferita che ella arreca ferisce e uccide lei stessa. In ciascuno dei due lati c'è il lato ferito, e che ferisce gli individui in loro stessi. Questo è il modo più perfetto di concludere. Per quel che concerne la conclusione stessa, deve essere conciliante, affermativa: deve venire a intuizione l'equilibrio, l'egual valore di entrambe le potenze. Entrambi i lati hanno torto e vengono posti in unità, in modo tale da entrare in armonia. In questo modo l'animo è davvero soddisfatto eticamente; commosso dagli individui, conciliato nella Cosa» (L23, 297). Ora, questa conciliazione è ciò che fa la grandezza della tragedia, e tuttavia essa ne delinea al tempo stesso il limite in quanto il contenuto etico del dramma, proprio per il fatto di lasciarsi perfettamente adeguare da una forma, non può che mantenersi un grado al di sotto della sintesi ideale che, sola, potrebbe risolverlo in una mediazione superiore dispiegando come pensiero quella verità che nell'opera è semplicemente mostrata. In quanto «sostanze etiche» contrapposte Antigone (la legge del sangue) e Creonte (la legge della *polis*) hanno dovuto far sorgere, senza poterla comporre, l'istanza dell'altro: il loro conflitto si è infatti risolto in un annullamento dei due contendenti; ma il fatto che questo conflitto rappresenti, al tempo stesso, una forma di riconoscimento dell'azione dell'altro, questa è una verità etica che la tragedia consegna integralmente alla sua *Aufhebung* in una figura dialettica del pensiero.

L'ampia argomentazione sviluppata da Hegel nei punti che abbiamo sintetizzato contiene, com'è ben chiaro, tutte le determinazioni per comprendere correttamente il giudizio secondo cui l'arte è oggi qualcosa di passato, non ultima – e anzi di particolare interesse – quella che ne sottolinea la componente riflessiva, la diversa proporzione con cui, per la modernità, l'arte «fa cenno verso il pensiero». Seguiamo ora in sintesi il discorso che porterà Hegel a configurare la sua proposta di una suddivisione storicamente significativa nello sviluppo dell'arte.

Una volta rivendicata all'arte la piena dignità di oggetto scientifico (cioè di oggetto di cui la filosofia è tenuta a occuparsi e di oggetto su cui meditare al fine di conoscerlo meglio), Hegel si chiede in che modo si

deve condurre la trattazione. Si potrebbe infatti cominciare dal dato empirico, dalle opere. Oppure dall'idea dell'arte. Ma Hegel condanna l'astrattezza di entrambi i metodi e dice che è necessario, piuttosto, tenere insieme i due aspetti: nessuna idea dell'arte avrebbe valore senza la determinatezza delle opere e viceversa, ma in sostanza ciò significa che il cominciamento terrà conto di quella precomprensione media che noi già sempre abbiamo dell'arte, e dunque coinciderà con le vedute e i giudizi correnti sull'arte, che dovranno essere sottoposti a un esame approfondito.

Questi giudizi sono tre. 1. L'opera d'arte non è un prodotto naturale, ma è prodotta dall'attività umana. 2. Essa è creata per l'uomo, più precisamente per il senso dell'uomo ed è tratta dal sensibile. 3. Ha un fine in sé.

In questo caso, come già in parte accadeva nella precedente discussione delle obiezioni contro la dignità filosofica dell'arte, Hegel prende in esame e critica le interpretazioni correnti di questi tre enunciati non tanto per confutare gli enunciati stessi quanto per farli intendere nel loro significato autentico.

In che senso, dunque, l'opera è prodotta dall'attività umana? La risposta di Hegel è che «l'opera d'arte è [...] qualcosa di fatto dall'uomo affinché la coscienza divenga oggetto a se stessa» (L23, 16). Si tratta dunque di una risposta che fa leva in modo essenziale su un chiarimento che riguarda il bisogno di arte nel suo aspetto universale e necessario, «legato al fatto che l'uomo è pensante e cosciente» (L23, 15). Al contrario delle cose naturali, che *sono* semplicemente, «solo una volta e basta», «l'uomo come coscienza si raddoppia, è una prima volta, e poi è per sé, spinge ciò che egli è davanti a sé, si contempla, si rappresenta, è coscienza di sé; ed egli porta dinanzi a sé ciò che egli è» (*ibid.*). Proprio come accade al bambino che lancia dei sassi nell'acqua e prova ammirazione e stupore per i cerchi che si producono in quanto questi «sono opera sua e in essi egli intuisce qualcosa di proprio» (*ibid.*).

Questo punto è molto importante: per Hegel dire che l'opera è fatta dall'uomo non significa tanto mettere in evidenza dei tratti differenziali tra l'opera dell'uomo e quella della natura, significa invece mettere in evidenza nell'arte – sia pure soltanto dal punto di vista dello «spirito soggettivo» – il proiettarsi del carattere sensato dell'azione umana (il suo

aver senso e il suo conferire senso: dunque la sua idealità) sul mondo esterno.

Veniamo al secondo giudizio. Che significa, propriamente, che l'opera d'arte è fatta per il senso dell'uomo e dunque proviene dal sensibile?

Qui la critica di Hegel procede a rimuovere tutte le determinazioni materiali del 'senso' (il desiderio, la sensazione piacevole ecc.) per arrivare a quella determinazione che non solo non contrasta con l'idealità e il pensiero, ma è connessa in modo essenziale con l'idealità e il pensiero: vale a dire la parvenza (*Schein* o *Erscheinung* usati qui come equivalenti) intesa come il portarsi in un apparire ordinato di qualcosa che viene 'sentito' esteticamente in un attivo commercio tra senso e pensiero. Qui dunque Hegel ribadisce quanto abbiamo già letto nelle battute iniziali di L23: l'arte «sta nel mezzo tra il sensibile come tale e il puro pensiero», essa «ha per materiale un sensibile spiritualizzato ovvero uno spirituale sensibilizzato» (L23, 22-3).

Veniamo infine al terzo giudizio: l'arte ha un fine in sé. Anche qui Hegel discute e critica posizioni tradizionali (che lo scopo dell'arte sia l'imitazione della natura, o il destare l'animo e chiarificare le passioni col rappresentarle, o infine l'educazione). Queste posizioni, ciascuna delle quali ha ovviamente le sue buone ragioni, hanno in comune il fatto di non cogliere proprio l'autonomia del fine dell'arte. Ma che vuol dire che l'arte gode di un'autonomia? Per Hegel vuol dire che essa è in sé e per sé essente, come la morale, l'eticità e la religione e che dunque, essendosi posta in una sfera comune con queste, condivide i contenuti di morale, eticità e religione. Solo, ed ecco ribadito il punto determinante, l'arte deve manifestare questi contenuti spirituali nella forma della particolarità sensibile (*bildlich*, dice Hegel, figurativamente, o 'in immagine'). Queste pagine vanno lette integralmente.

■ *Hegel, Il fine dell'arte*

[Lo scopo finale dell'arte è portare l'essenza a coscienza in immagine, il che essa ha in comune con la storia e la religione]

Se ora si vuole stabilire uno scopo finale dell'opera d'arte, esso consiste in ciò: rivelare la verità, rappresentare quel che si agita nel petto umano, e tutto ciò per via di immagini, in maniera concreta. Questo scopo finale l'arte lo ha in comune con la storia, la religione, e altro.

[Bisogna allontanare la rappresentazione erronea che l'arte abbia al di fuori di sé uno scopo in-e-per-sé-essente, per la realizzazione del quale essa sia semplice mezzo]

Sotto questo rispetto si può dire che la richiesta di uno scopo in genere contiene spesso la fallace rappresentazione che lo scopo se ne stia da parte per sé, e che nei suoi confronti l'arte stia nella posizione di un mezzo per realizzare lo scopo. Interrogare circa lo scopo, in questo senso, ha lo stesso significato che porre la domanda circa l'utilità. In tale domanda è implicito questo rapporto: un oggetto, un'opera d'arte, si connette a qualcosa d'altro, che viene presupposto come qualcosa che ha valore e che deve essere. Lo scopo deve avere la determinazione del valore, dell'essenzialità, e questa viene posta al di fuori della Cosa stessa. Questa domanda ha dunque in sé qualcosa di erroneo: infatti ogni oggetto, che voglia essere un assoluto, deve avere la determinazione in se stesso. Se esso si rapporta a un altro come alla propria essenzialità, allora l'oggetto deve avere la proprietà di essere commisurato a quell'essenziale; dunque si viene sempre di nuovo rimandati all'oggetto, e l'opera d'arte (in quanto serve a uno scopo finale morale) deve avere essa stessa contenuto morale.

[L'opera d'arte come assoluto ha il suo scopo finale in se stessa]

Dunque il giro vizioso di porre come scopo finale al di fuori dell'opera d'arte un'altra cosa che valga come essenziale è superfluo. Ci sono certamente cose che sono semplicemente mezzi e hanno il loro scopo fuori di sé, e a queste ultime può appartenere anche l'opera d'arte, ma in un senso particolare, come per esempio quello di assicurare danaro, onore e fama: tuttavia questi scopi non riguardano affatto l'opera d'arte in quanto tale.

[Questa determinazione porta al concetto dell'arte]

Quando noi vogliamo considerare un oggetto sulla base della sua natura essenziale, non riflettiamo sugli interessi che cadono al di fuori di esso e si fanno valere solo in altri rapporti. Inoltre noi non consideriamo qui quegli oggetti che contengono in sé qualcosa di tale che potrebbe trovare il proprio scopo finale in qualcos'altro. Se vogliamo considerare lo scopo finale non come qualcosa di esterno, ma come una determinazione in- e per-sé nell'oggetto stesso, questo ci porta alla considerazione dell'opera d'arte in- e per-sé, della natura, del concetto di essa. Finora noi abbiamo riflettuto sull'opera d'arte solo dall'esterno e vi abbiamo connesso ulteriori relazioni esteriori. Questo è appunto il modo abituale di considerare gli oggetti, ma è stata proprio questa riflessione che ci ha condotti a dover addentrarci nell'oggetto stesso. È a questo interno, dunque a questo concetto, che dobbiamo passare sulla base dell'anticipazione del piano dell'intera trattazione.

In un tale sguardo d'insieme dobbiamo procedere in maniera tale che in generale si mostri per lo meno come le parti si presentano a partire dal concetto dell'intero. Dunque anche questo sguardo d'insieme non può apparire casuale, ma deve riposare sulla necessità. Appunto perciò dobbiamo premettergli il concetto.

[Concetto dell'arte in universale. Il contenuto è il pensiero, la forma il sensibile]

Abbiamo appena detto che ciò che deve essere presentato, il contenuto, deve essere tale da essere suscettibile della forma dell'arte. Il contenuto è il pensiero, la forma il sensibile, la figura in immagine. L'astratto deve presentarsi in immagine, il contenuto per se stesso deve dunque in base alla sua propria determinazione essere suscettibile di questa presentazione, altrimenti otteniamo solo un cattivo amalgama, nel caso in cui un contenuto prosaico, per sé posto, deve essere concepito in immagine.

[La forma deve corrispondere al contenuto e il contenuto alla forma]

Quando accade una connessione di tal genere, le parti stesse sono tra loro eterogenee e non possono entrare in alcuna buona relazione. La prima determinazione dunque è che il contenuto sia suscettibile della forma.

[Il contenuto deve, come ogni contenuto della verità, essere in sé concreto]

La seconda determinazione è che il contenuto non deve in generale essere un astratto; anzi ogni contenuto veritiero non è affatto un astratto, anche se non sia contenuto dell'arte. Anche il pensato in quanto pensato deve essere in sé un concreto, un soggettivo, un individuale. Il contenuto dunque, per essere veritiero, deve essere concreto. Per esempio: se diciamo di dio che egli è il semplice Uno, dio in questo caso è pensato come mero astratto ed è inadatto all'arte; gli Ebrei e i Turchi perciò non possono avere arte. Ma dio non è questo astratto della vuota essenzialità, non è l'astratto dell'intelletto privo di ragione. Dio nella sua verità è in se stesso il concreto, dio è persona, è soggetto e, concepito come persona, nella sua determinatezza, spirito, colui che è in sé trino, in sé determinato e l'unità di questa determinatezza. Ciò costituisce il concreto. Dunque dio è il concreto, vero. Nel pensiero, che abbraccia il vero, bisogna anche essere proceduti fino al concreto – il contenuto deve dunque essere in se stesso concreto, non soltanto per essere suscettibile dell'arte, ma in genere per essere contenuto veritiero. La terza cosa è che il sensibile è anch'esso essenzialmente un concreto, individuale, singolo in sé. Ciò che è in sé vero, è un concreto.

[Questo contenuto in sé concreto deve essere in unità con la sua forma egualmente concreta]

Che l'elemento sensibile dell'arte sia anch'esso concreto in sé – questa determinazione, che è identica da entrambi i lati, per il contenuto e per la presentazione – è il punto nel quale contenuto e forma si incontrano.

Il contenuto concreto è realmente passibile di questa immagine, possiede nella sua propria determinazione il fatto di esser concreto, come è concreta la sua forma. Certamente, il vero deve essere concepito essenzialmente in forma più elevata che nella figura concreta del sensibile, il quale non è né l'unico né il supremo concreto. Il modo più elevato del concreto è il pensiero, che certo è l'elemento dell'astrazione, ma deve esso stesso essere pensiero concreto, per valere come vero pensiero. La differenza si mostra altrettanto nel confronto tra il dio greco e il dio cristiano. Il dio greco non è astratto ma individuale; il dio cristiano è anche il dio concreto, non soltanto soggetto in genere, ma essenzialmente lo spirito, e deve esser saputo nello spirito come spirito.

Qui il contenuto è il concreto e l'elemento di questo concreto è il sapere – come nell'arte il sensibile, l'immagine. Il dio cristiano si presenta dunque nel pensiero allo spirito come spirito. Il modo d'essere del dio cristiano e del dio greco è diverso. Il dio greco, come modo della sua esistenza, ha l'immagine, quello cristiano il pensiero. Queste sono le determinazioni astratte del concetto dell'arte: che questo contenuto deve essere in sé concreto, per mostrarsi adeguato alla forma concreta. ■

Questa discussione sul fine autonomo dell'arte è molto importante: l'arte non dev'essere pensata come veicolo di un contenuto ideale esterno, di una verità che avrebbe la sua sede altrove (secondo una delle interpretazioni platoniche della verità in rapporto alla sua manifestazione),

ma come un convenire di contenuto e forma per cui l'uno fa essere l'altra e viceversa perché l'uno è passibile dell'altra e viceversa, e la cui opposizione non è annullata bensì propriamente mostrata nel suo conciliarsi – come appare, per esempio, nell'*Antigone* di Sofocle.

A questo modo d'essere sensibile dell'idea, che l'arte e solo l'arte ha la capacità di manifestare, Hegel dà il nome di *ideale*.

Con queste ultime considerazioni Hegel si è già completamente aperto la strada per determinare lo sviluppo dell'arte secondo una storia interna ed esplicativa. Infatti a rigore noi dovremmo chiamare 'arte' solo la perfetta compenetrazione (*Einbildung*, dice Hegel) di sensibile e ideale, di forma e contenuto, quella che accade solo quando il contenuto è tale da essere passibile di formazione, di darsi integralmente nel suo apparire. Ora, è questo il rapporto che storicamente definisce l'arte classica, cioè l'arte greca antica e in modo del tutto particolare la statuaria – l'immagine del dio che appare individualmente ed è pienamente essente in quella presenza sensibile e individuale – e la poesia tragica.

Ma Hegel mostra che il momento in cui il divino – o l'etico o il politico – si danno sensibilmente ha, per così dire, un passato e un futuro, proviene da un diverso rapporto tra le due parti ed è destinato a un rapporto ancora diverso.

■ *Hegel, Arte simbolica, classica, romantica*

[Suddivisione della nostra scienza: 1) Parte generale. Rapporti del contenuto e della forma dell'arte]

Per prima cosa avremo dunque una parte generale e in secondo luogo una parte speciale. La prima deve considerare l'idea del bello in genere.

Il bello, abbiám detto, è l'unità del contenuto e del modo dell'esistenza di questo contenuto, l'essere e il farsi adeguata al concetto della realtà. I modi dell'arte possono dunque fondarsi solo sul rapporto del concetto con riguardo al suo venir-configurato-nella-realtà.

[a) il tendere all'assoluta unità ovvero l'arte simbolica]

Questi rapporti sono tre: il primo è la ricerca di questa veritiera unità, il tendere all'assoluta unità, l'arte che non è ancora giunta a questa perfetta compenetrazione, non ha ancora trovato il giusto contenuto e perciò neppure la giusta forma. Tale ricerca consiste dunque in questo, che il contenuto veritiero e la forma veritiera, non essendosi ancora trovati ed uniti, sono ancora separati e mostrano ancora una reciproca esteriorità.

[La causa di questo tendere è la non ancora compiuta determinatezza del contenuto in sé. Perciò la sua forma è quella non mediata dell'immediata naturalità]

Il contenuto è più o meno astratto, oscuro e non determinato in sé in modo veritiero, e la figura, che è ancora esteriore e indifferente, è ancora quella immediata, naturale. Questa è dunque la prima determinazione universale; il contenuto è oscuro e astratto e il lato dell'immagine è ancora tratto dalla natura immediata.

[Il contenuto indeterminato rende indeterminata anche la sua forma, la distorce nello smisurato]

Il primo aspetto è dunque il tendere e il cercare dell'arte, che più precisamente si mostrerà così: il pensiero non ancora in sé determinato in modo veritiero utilizza per sé ancora la materia naturale esterna e, non ancora in armonia con essa, rende innaturali e distorce le figure naturali stesse e introduce in esse lo smisurato. In queste figure noi vediamo un universale come qualcosa di voluto. Poiché però il contenuto diventa in se stesso indeterminato, esso spinge anche la sua espressione al di là della sua determinatezza.

[Questa è dunque bensì l'arte della sublimità, ma non della bellezza]

A quest'arte appartiene dunque sì la sublimità, ma non la bellezza. Nonostante ciò, in quest'arte deve pur esserci la corrispondenza nel rapporto tra contenuto e figura. La figura patisce bensì violenza, viene distorta, ma nella figurazione deve comunque esserci anche la determinazione di poter essere adeguata, in una maniera generale, a un contenuto importante.

[Poiché il suo contenuto non è ancora il contenuto veramente concreto, il corrispondere a esso della sua forma è ancora un astratto: il simbolo]

Il contenuto non è ancora veramente adeguato alla materia naturale, perché il contenuto stesso non è ancora capace di tale adeguatezza. La corrispondenza può dunque stare solo in una determinatezza astratta. Questa prima sfera dà l'arte simbolica ovvero orientale. Essa appartiene alla sublimità; e il carattere della sublimità è che è un infinito a dover essere espresso. Questo infinito è qui però l'astratto, al quale nessuna figura sensibile è adeguata; la <figura sensibile> viene dunque spinta al di là della sua misura. C'è qui solamente il tentativo di esprimere. Tali figure naturali smisurate sono giganti e colossi, dalle cento braccia e dai cento petti. Dall'altro lato però una simile figura naturale deve possedere per il proprio contenuto un momento dell'adeguatezza, ma questa astratta universalità è un'universalità soltanto interna. Quando per esempio nel leone si intende rappresentare la forza, questa universalità stessa è soltanto un interno, astratto, simbolico. La figura animale, che possiede la qualità universale 'forza', ha dunque una determinazione astratta adeguata, della quale deve essere espressione.

Quest'arte è dunque un'arte che tende, e questo tendere è il simbolico. Tale grado è in base al suo concetto e alla sua realtà ancora imperfetto.

[b) l'unità assoluta del contenuto e della forma ovvero l'arte classica. Essa contiene l'ideale artistico]

La seconda sfera è l'arte classica. Essa è la libera adeguata compenetrazione (*Einbildung*) della figurazione nel concetto; un contenuto, che ha la figura a lui adeguata, che come contenuto veritiero non rinuncia alla forma veritiera. Qui si colloca l'ideale dell'arte. Il sensibile, l'immagine, qui non vale più come sensibile, non è un essere della natura; è bensì una figura naturale, ma una figura tale che, sottratta alla povertà del finito, è perfettamente adeguata al suo concetto.

[Il contenuto in sé concreto si imprime nella figura in sé concreta, nella figura umana]

Il contenuto veritiero è lo spirituale concreto, la cui figura è quella umana; perché questa soltanto è la figura dello spirituale, la guisa in cui lo spirituale può configurarsi in esistenza temporale.

[c) scioglimento di questa unità assoluta ovvero l'arte romantica]

La terza sfera è un disciogliersi del contenuto e della figurazione, che dunque ritorna indietro all'opposizione del simbolico, ma è al contempo un procedere dell'arte al di là di se stessa. L'arte classica ha raggiunto, come arte, il punto più alto, e ciò che in essa è manchevole è solo il fatto di essere arte in genere.

[Procedere dell'arte al di là di se stessa]

La terza sfera è dunque l'arte che si pone come arte da un punto di vista più alto. Quest'arte può essere indicata come l'arte romantica o cristiana. Nel cristianesimo il vero si è ritratto dalla rappresentazione sensibile. Il dio greco è legato all'intuizione; in lui l'unità della natura umana e della divina viene intuita ed è l'unica guisa vera di questa unità. Questa unità è però essa stessa solo sensibile e nel cristianesimo viene compresa nello spirito e nella verità; il concreto, l'unità, resta, ma abbracciata in modo spirituale, che si ritrae dal sensibile. L'idea si è fatta libera per sé.

[Il contenuto spirituale procede oltre la forma sensibile. Perciò il sensibile come tale diventa solo accessorio e per sé, dal proprio lato, anche libero]

Con ciò il sensibile diventa per l'idea soggettiva sensibile un accessorio, non più una necessità, anzi il sensibile diventa nella sua sfera esso pure libero. Il carattere di questa arte è così lo spirituale essente-per-sé, il soggettivo, l'intimo. In relazione all'esteriore qui troviamo indifferenza, arbitrio, stravaganza. L'esistenza esteriore non è più in unità assoluta con il contenuto, ma il sensibile, la materia in genere, è piuttosto qualcosa di esteriore, che riceve significato solo attraverso l'intimo. ■

La tripartizione elaborata da Hegel è rimasta giustamente famosa, ma è anche molto facile intenderla in senso formale e scolastico lasciandosene sfuggire i suggerimenti più preziosi.

In realtà, è ben vero che Hegel deve partire dal classico e privilegiare il classico, ma non è fino in fondo vero che le altre due forme, la simbolica e la romantica, sarebbero solo la preparazione e la dissoluzione del classico. Come il classico, anche le altre due ci dicono qualcosa di importante sull'esperienza dell'arte: sia pure soltanto dal punto di vista della sua considerazione scientifica (che è, come sappiamo, *uno* dei punti di vista di una filosofia dell'arte).

Vediamo allora, riprendendo e in parte sviluppando Hegel, le tre forme per ciò che esse ci dicono sull'esperienza dell'arte in genere.

La forma classica ci dice che l'arte ci fa fare esperienza del codeterminarsi del sensibile e dell'ideale, cioè del bisogno reciproco dei due: dunque essa pone l'accento sul fenomeno essenziale per cui il sensibile si idealizza e l'ideale si sensibilizza e sull'apparire (cioè, insieme, sul manifestarsi e sul generare un'apparenza) come sede di questa coappartenenza. Hegel pensa questa forma in termini di equilibrio e conciliazione, ma vedremo – a cominciare dal prossimo capitolo – come la si possa pensare secondo altre e più complesse determinazioni.

La forma simbolica ci dice che nell'arte c'è un ricercare, un tendere verso, un aprire al senso: dunque essa pone l'accento sul momento inaugurale dell'esperienza, sul primo dischiudersi di qualcosa di sensibile a qualcosa di ideale, su quel «fare cenno» del sensibile verso il pensiero in cui abbiamo già indicato un elemento centrale dell'estetica.

La forma romantica (e si ricordi che per Hegel questa forma ha inizio con l'era cristiana) ci dice che nell'arte c'è un andare oltre se stessa, un trascendimento *del* sensibile e della presenza *nel* sensibile e nella presenza: dunque essa pone l'accento sul momento dell'oltrepassamento e ci ripropone in modo nuovo la questione della passatezza. È vero, l'arte ha per noi un che di passato, solo che ora questa passatezza, questo lasciarsi indietro qualcosa appare esso stesso *nell'arte*, non è solo il suo destino, ma *uno dei suoi possibili contenuti*.

Con questa lettura hegeliana abbiamo ottenuto almeno due risultati. Il primo è quello di aver ricostruito adeguatamente il contesto problematico e il senso autentico della definizione sul carattere di passato dell'arte cogliendone il punto saliente nel rapporto tra sensibile e ideale: si distinguerà, così, tra il *bisogno* di dar forma a questo rapporto – che come tale è sovrastorico, riguardando lo spirito soggettivo o, se si vuole, l'attitudine dell'uomo a dar senso alle cose fuori di lui –, e il suo assurgere ad *autentica esperienza di verità*, che invece appare a Hegel intimamente storico, cioè destinato a superamento. Accade tuttavia – e questo è il nostro secondo risultato – che pur avendo esaurito il suo compito storico, non per questo l'arte smette di farci fare esperienze importanti: non tanto esperienze dirette della verità (come nel caso della tragedia antica) quanto esperienze più riflessive, esperienze sensibili che «fanno cenno verso il pensiero» in un modo diverso.

Riesaminata a questo punto, allora, la situazione che abbiamo descritto all'inizio del capitolo non ci sembrerà più così indeterminata, o piuttosto ci sembrerà giustificata proprio nella sua indeterminatezza. Il nostro rapporto con l'arte è cambiato e noi non siamo più disposti a considerare l'arte come il modo essenziale di esperire contenuti spirituali, ma continuiamo a praticare il territorio proprio di un'estetica e a incontrarvi oggetti sensibili che, a diverso titolo, ci 'danno da pensare': torneremo su questo punto nella *Conclusione*.

La tesi hegeliana sul carattere di passato dell'arte, in definitiva, coincide innanzitutto col programma di risolvere l'arte in pensiero, ma suggerisce anche altre possibili interpretazioni come quella che consiste nel riconoscervi il tratto di un investimento del pensiero nel sensibile che, proprio perché riguarda in generale l'essere dell'uomo, si lascia manifestare da oggetti ed esperienze concrete secondo modalità di cui si può e si deve indagare l'intera latitudine.

Questi primi risultati dell'indagine cominciano già a evidenziare il filo conduttore che ci dovrà guidare nel nostro percorso e che dovrà sempre meglio precisarsi. Hegel ci ha mostrato che la questione dell'arte si costituisce nella zona di intersezione tra il sensibile e l'ideale e ha aggiunto che in questa zona debbono accadere trasformazioni tali da determinare il necessario superamento dell'arte come autentica esperienza di verità. L'interpretazione hegeliana dipende tuttavia da un paradigma metafisico – la verità come automanifestazione dello spirito assoluto – di cui come minimo ci si deve chiedere se sia il solo a saper gettare luce sul destino storico dell'arte. Ciò che occorre fare, allora, è prendere le distanze da questo paradigma e dalla svalutazione del sensibile (e dunque dell'arte) che esso comporta, per esaminare un altro modo d'essere del rapporto tra arte e verità e un'altra spiegazione del suo indebolimento. Lo faremo riferendoci a un'interpretazione completamente diversa (e indipendente) da quella hegeliana, anche se largamente convergente quanto ai termini concettuali messi in gioco: si tratta delle tesi estetiche presentate da Nietzsche nel suo capolavoro giovanile sulla «Nascita della tragedia» di cui ci dovrà in particolare interessare ciò che vi si dice a proposito del «suicidio» della tragedia, come lo chiama l'autore, e che sollecita un confronto a distanza con la tesi hegeliana sul carattere di passato dell'arte. Per Nietzsche, infatti, ben prima del cristianesimo è già il socratismo (e poi Platone) a determinare la distruzione dell'equilibrio mirabile realizzato dalla tragedia antica. Ma questo equilibrio – che per Nietzsche è l'autentica dimensione

metafisica dell'arte in generale — non ha nulla di «conciliato», e anzi la tragedia sorgerebbe per lui proprio dallo smascheramento della conciliazione tutta apparente (e qui «apparente» è termine negativo, è quell'apparenza che vela e nasconde la verità) rappresentata dalle divinità olimpiche: cioè dai prototipi della hegeliana arte classica. Esaminiamo, allora, in che modo il rapporto tra sensibile e ideale sia pensato dal giovane Nietzsche, secondo un'ampia latitudine estetica, nelle forme del dionisiaco e dell'apollineo.

Capitolo secondo.

Nietzsche e l'arte

come «giustificazione dell'esistenza»

«Solo come fenomeno estetico l'esistenza, e con essa il mondo, appare (*erscheint*) giustificata» scrive (per due volte) il giovane Nietzsche nella *Nascita della tragedia* (*NdT*). In questa tesi, che si potrebbe considerare come il compendio della filosofia nietzscheana dell'arte, è già apprezzabile la distanza che separa il pensiero di Nietzsche dall'idealismo hegeliano, che nel fenomeno estetico vede solo il primo gradino di una 'giustificazione dell'esistenza'. La tesi è da riferire alla tragedia attica (quella di Eschilo e Sofocle), ma essa ha un carattere del tutto generale: si deve infatti tener presente che nella tragedia attica «è raggiunto il fine supremo [...] dell'arte in genere» (*NdT*, 145) in quanto la tragedia porta allo scoperto il principio metafisico dell'arte. D'altra parte, Nietzsche afferma che già con Euripide (l'ultimo dei grandi tragici) quella forma suprema «morì suicida, in seguito a un insolubile conflitto» (*NdT*, 75), il conflitto col *logos* e con la razionalità socratica e platonica. Anche per Nietzsche, dunque, l'esperienza di verità dell'arte ha conosciuto un 'superamento', e anche per lui, come per Hegel, si è trattato di una delegittimazione di natura logica (voluta da Socrate e portata a compimento dal progetto filosofico di Platone). La differenza, radicale, è che per Nietzsche il «suicidio» della tragedia non è un progresso ma una perdita, un evento responsabile di un'intuizione dell'esistenza e del mondo che non sarà più capace di 'giustificare' l'una e l'altro secondo quella essenziale affermatività a cui la tragedia, stando all'originale lettura nietzscheana, aveva saputo dar forma. Ma che significa che la tragedia – e dunque l'arte in genere – è un'affermazione della vita? E perché il primato del *logos* razionale, invece, segnerebbe l'inizio di quel movimento di

livellamento e sostanziale svuotamento di tutti i valori il cui esito per Nietzsche è il nichilismo della modernità? La *Nascita della tragedia* ha una risposta per queste domande e bisognerà cercarla, innanzitutto, nel modo in cui vi si delinea il rapporto di dionisiaco e apollineo, e cioè, come abbiamo anticipato, nell'ambito di una comprensione dell'arte come «termine medio» tra sensibile e ideale del tutto diversa da quella hegeliana.

▷ Nel 1870 Friedrich Nietzsche (1844-1900) aveva ottenuto la cattedra di Filologia classica nell'università di Basilea e nonostante l'età assai giovane era già considerato un autorevole specialista. *NdT* esce nel gennaio 1872, ma la sua gestazione, molto complessa, comincia tra il 1869 e il 1870. In quegli anni Nietzsche tiene sistematicamente corsi sulla tragedia, in particolare sulle *Coefore* di Eschilo e su *Edipo re* di Sofocle. È degli stessi anni l'intensa frequentazione di Wagner, cui l'opera è dedicata. Il libro com'è noto fu accolto dalla condanna della comunità scientifica dei filologi (è rimasta famosa la durissima stroncatura di Wilamowitz) con l'eccezione di Erwin Rohde, amico di Nietzsche, che ne prese le difese. L'insuccesso non impedì a Nietzsche di continuare a considerarsi filologo e di tenere ancora dei corsi regolari, ma il suo cammino filosofico era ormai aperto. Oltre al progetto drammaturgico e musicale di Wagner, l'altro referente dichiarato del capolavoro giovanile di Nietzsche è la filosofia di Arthur Schopenhauer (1788-1860): bisogna tuttavia tener presente che la concezione schopenhaueriana del tragico diverge da quella nietzscheana nei punti essenziali. Questa incongruenza non è marginale e non si limita alla questione della tragedia: essa coinvolge la considerazione stessa del valore veritativo dell'arte. Qui sarà sufficiente dire che sia per Schopenhauer sia per Nietzsche l'arte in genere si costituisce come un'esperienza dell'originario (e in questo sono entrambi antihegeliani), con la differenza sostanziale che nei due casi l'originario è pensato in modo del tutto diverso. Quanto alla tragedia qui basterà comparare la tesi nietzscheana secondo cui «la consolazione metafisica della tragedia» è quella «per cui in fondo alle cose la vita è [...] indistruttibilmente potente e gioiosa» (cfr. *infra*, p. 33), con questo breve passo dei *Supplementi al Mondo come volontà e rappresentazione* (1819) nel quale è chiaramente sintetizzato il pensiero di Schopenhauer sul tragico: «Ciò che dà al tragico la vera spinta alla sublimità è il sorgere della conoscenza che il mondo e la

vita non possono concedere vera soddisfazione, quindi non meritano il nostro attaccamento: in ciò consiste lo spirito tragico: esso perciò conduce alla rassegnazione».

Nella lettura che ne proponiamo il testo nietzscheano sarà dunque valorizzato nella sua essenziale originalità e autonomia teorica: è solo in questo senso, del resto, che lo potremo intendere e utilizzare come un'alternativa alle *Lezioni di estetica* hegeliane, con le quali Nietzsche non intese affatto aprire un'effettiva interlocuzione.

La nascita della tragedia, che si compone di 25 brevi capitoli, inizia con la celebre distinzione di apollineo e dionisiaco presentati dall'autore come i due «impulsi» (*Triebe*), le due tendenze costitutive della vita, che presiedono, in generale, allo sviluppo dell'arte. Nietzsche li riporta in prima battuta all'opposizione tra la rasserenante evidenza figurativa dell'arte plastica e l'inquietante sensualità dell'arte musicale e pone subito il problema cui il libro cercherà di rispondere: in che modo l'unificazione dei due impulsi coincida con la nascita della tragedia, l'evento capace di mostrare il principio metafisico dell'arte in genere.

È necessario, però, procedere a una ricognizione preliminare, volta a farci comprendere l'intima complessità del dionisiaco e dell'apollineo. È ben vero, infatti, che si tratta di forze vitali elementari, ma è anche vero che questa elementarità è nondimeno affetta da un'interna tensione, come si può già vedere dall'analogia col sogno e con lo stato di ebbrezza di cui Nietzsche inizialmente si serve. Il prodursi spontaneo dell'immagine onirica, infatti manifesta immediatamente l'impulso del vivente umano alla forma e all'apparenza (*Schein*) ma anche il carattere di illusione (ancora *Schein*), indissociabile da ogni rappresentazione. Allo stesso modo, il rapimento estatico dello stato di ebbrezza non è dissociabile dallo sgomento dovuto alla perdita della presenza a sé del soggetto e alla confusività della caduta nell'indifferenziato. Così, se Apollo è il dio che tramite la figuratività, la luce e il senso della vista presiede al *principium individuationis* – da intendere sia soggettivamente che oggettivamente come l'autocostituzione dei confini di un'individualità cui fa riscontro l'apparire ordinato delle forme e del differenziato –, Dioniso è il dio che attraverso il canto, la danza e la musica provvede a scompaginare il principio di individuazione e a scatenare la forza originaria della vita

materiale che erompe. Da un lato la superficie e l'ordine dell'apparire, dall'altro la profondità e il trasporto del sentire: in entrambi, tuttavia, si fa presente un che di duplice, una tensione interna che allude all'istanza di una difficile composizione, come se il traboccamento vitale del dionisiaco dovesse chiarire a se stesso i suoi aspetti confusivi e indifferenziati giungendo a rappresentarsi, e come se il carattere di illusione che l'apollineo lega all'apparire dovesse cedere il posto a un'immagine capace di raffigurare la verità delle cose senza il conforto di alcuna illusorietà.

È indispensabile tener conto di questa complessità dei due impulsi per comprenderne in modo appropriato l'unificazione nell'arte tragica. E Nietzsche infatti ci ritorna, con un ulteriore approfondimento, mostrando come la cultura greca pretragica fosse già il risultato di una lunga lotta, guidata e vinta dall'apollineo, contro il caos primordiale delle divinità titaniche. Certo, la serena compagine degli dei olimpici, nella cui figura ogni cosa, buona o malvagia, viene divinizzata in una sostanziale affermazione, costituisce la cifra essenziale di questa cultura, di cui l'epos omerico è l'espressione più compiuta; e tuttavia, aggiunge Nietzsche, la saggezza popolare greca continuò ad avere della vita anche un'altra immagine, ben rappresentata nella leggenda di Mida e Sileno. La leggenda racconta che il saggio Sileno, seguace di Dioniso, raggiunto da Mida, che lo aveva lungamente braccato nella foresta per interrogarlo su quale fosse la cosa migliore e più desiderabile per l'uomo, avesse dato al mitico re questa risposta: «Stirpe miserabile ed effimera, figlio del caso e della pena, perché mi costringi a dirti ciò che per te è vantaggiosissimo non sentire? Il meglio è per te assolutamente irraggiungibile: non essere nato, non *essere*, essere *niente*. Ma la cosa in secondo luogo migliore per te è – morire presto».

«Il greco – commenta Nietzsche – conobbe e sentì i terrori e le atrocità dell'esistenza» (*NdT*, 32) e da questi si difese costruendo l'immagine rasserenante delle divinità olimpiche. Ma allora, in che senso quella di Sileno sarebbe proprio una forma di «saggezza»? Nietzsche oscilla su questo punto, ma la domanda ha una sola risposta: l'orrore della vita è innanzitutto determinato dalla consapevolezza che l'esistenza umana è costitutivamente esposta all'arbitrio del contingente ovvero all'ineluttabilità del fato. In entrambi i casi l'uomo si scopre come un essere senza difese, fragile e vulnerabile. E tuttavia, la difesa migliore,

quella più sicura e garantita è qualcosa di «irraggiungibile»: è il paradosso di non esser mai nati, il rifiuto della vita. Si dovrà dire allora che se quella di Sileno non è pura e semplice ‘pulsione di morte’ ma, appunto, «saggezza popolare», in essa bisognerà sentir risuonare l’invito a un radicale gesto di affermazione: non solo l’uomo deve giungere ad accettare la sua fragilità, egli deve anche arrivare ad *affermarla* per quello che è, un bene prezioso da difendere e preservare, qualcosa di costitutivo del suo più proprio ‘essere sensibile’. È per questo, come si vedrà meglio in seguito, che lo spettacolo di questa fragilità (la rovina dell’eroe tragico, l’orrore e i lutti che ne discendono) può convertirsi in una fonte di piacere.

Il volto inquietante del dionisiaco appare qui nella profonda ambivalenza che solo la tragedia saprà svelare portandola risolutamente a rappresentazione: se, come si è detto, il dionisiaco è un modo di ripensare il «sensibile», ora cominciamo a vedere che in Nietzsche la sensibilità prende congedo dall’ordine dell’intuitivo o del percettivo per ricongiungersi con quello del carnale e del pulsionale. Per il momento, però, nell’esposizione di Nietzsche, la situazione è la seguente: i terrori e le atrocità dell’esistenza che il greco conobbe debbono essere interpretati come uno stato di bisogno radicale, un’esposizione senza difese al caso. È qui che si fa valere l’impulso formale, il bisogno di forma e di apparenza (ma anche di illusione), e cioè infine l’apollineo come illusione necessaria: la nascita degli dei olimpici. «Fu per poter vivere – scrive Nietzsche – che i greci dovettero, per profondissima necessità, creare questi dei» (*NdT*, 32).

E tuttavia questa apparenza è una conquista tanto grande quanto insoddisfacente perché, quand’anche necessaria per vivere, essa continua a sentirsi profondamente travagliata dall’enigmatica verità della saggezza silenica che preme, dal profondo, per venire a rappresentazione.

Si chiarisce allora che l’originario primato dell’apollineo non è che uno *stadio* nell’ambito di un movimento complesso e che la cultura olimpica non è che un provvisorio velo di belle forme teso sul fondo oscuro dell’essere. Omero è il monumento di questa cultura, ma resta un passaggio, anzi una «soglia», dice Nietzsche, che apre su un territorio più avanzato, cioè su una diversa ricomprensione del medesimo apollineo. Nietzsche intende dire che il primato dell’apollineo, pur essendo qualcosa

di necessario, non è affatto il compimento del rapporto dei due impulsi (non coincide affatto, cioè, con quell'equilibrio mirabile che Hegel ravvisava nell'arte classica): è vero piuttosto che solo a partire da quella «soglia» i due impulsi mostrano di potersi finalmente avviare verso una «meta comune», verso quella più completa relazione reciproca che solo la tragedia avrebbe saputo mettere in opera.

In altri termini: se nel primato dell'apollineo Nietzsche coglie solo il coprimento, necessario ma provvisorio, dell'abissale fondo della vita da parte dell'apparenza e dell'immagine, ora si tratterà piuttosto di vedere in che modo a sua volta questo fondo si autorizzi a venire esso stesso all'immagine, in che modo riesca a trovare le sue specifiche modalità di apparenza.

Ebbene, la tragedia di Eschilo e di Sofocle non sarebbe che *il pieno dispiegamento del processo per cui il dionisiaco diventa capace di apparenza*. Ma in questo modo nasce una cultura in cui l'apparire stesso cambia di statuto: la mimesi tragica non è più quell'apparenza che vela e copre il fondo oscuro della vita, bensì quell'apparire che è capace di volgere l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere senza la protezione di schermi. Un apparire che porta all'affermazione della vita non attraverso la rimozione della saggezza silenica ma attraverso la sua attiva accettazione, perché anche la fragilità e l'essere esposti al caso e all'ineluttabile fanno parte del vivente umano e anzi ne sono la più autentica e inalienabile proprietà sensibile.

Nietzsche può in tal modo affrontare il problema centrale del suo libro: l'unificazione dei due impulsi nello spazio tragico inteso come rapporto di dipendenza reciproca tra il coro (l'elemento sensibile-dionisiaco della musica) e la scena (l'elemento intelligibile-apollineo dell'immagine). Ma se la tragedia, culmine dell'arte greca, è anche il fine supremo dell'arte in generale, bisognerà cogliere nell'interpretazione nietzscheana dello spazio tragico un'alternativa radicale a Hegel: un modo nuovo di porre e di comprendere lo statuto dell'arte come termine medio tra sensibile e ideale in forza di una diversa comprensione *e* del sensibile *e* dell'ideale.

■ Nietzsche, *La nascita dello spazio tragico*

7. Dobbiamo ora chiamare in aiuto tutti i principi artistici fin qui discussi per raccapezzarci nel labirinto, dato che si deve designare con questo nome *l'origine della tragedia greca*. Penso di non affermare niente di assurdo dicendo che finora il problema di quest'origine non è stato ancora

neanche posto seriamente, e tanto meno risolto, per quanto gli svolazzanti brandelli della tradizione antica siano stati già spesso cuciti e combinati assieme, e poi di nuovo lacerati. Questa tradizione ci dice con piena risolutezza *che la tragedia è sorta dal coro tragico*, e che originariamente essa era soltanto coro e nient'altro che coro: donde ci viene l'obbligo di scrutare nel cuore di questo coro tragico come nel vero e proprio dramma originario, senza in qualche modo accontentarci delle frasi retoriche correnti – che esso era lo spettatore ideale o che doveva rappresentare il popolo di fronte alla regione regale della scena. Per quanto quest'ultima congettura, che per molti politici suona come assai elevata – quasi che nel coro popolare fosse rappresentata l'immutabile legge morale dei democratici Ateniesi, che avrebbe sempre avuto ragione delle trasgressioni e degli eccessi passionali dei re – possa essere raccomandata da una dichiarazione di Aristotele, essa non ha alcuna attinenza con la formazione originaria della tragedia, dato che da quelle origini puramente religiose rimane esclusa tutta la contrapposizione tra popolo e re, e in genere qualsiasi sfera politico-sociale. Ma anche riguardo alla forma classica del coro che ci è nota in Eschilo e Sofocle, a nostro parere è una bestemmia il parlare di un presentimento della «rappresentanza costituzionale del popolo», bestemmia della quale altri non si sono spaventati. Le costituzioni statali antiche non conoscono *in praxi* una rappresentanza costituzionale del popolo, ed è sperabile che neanche l'abbiano «presentita» nella loro tragedia.

Assai più celebre di questa interpretazione politica del coro è l'idea di A.W. Schlegel, che ci raccomanda di considerare il coro in certo senso come il compendio e l'estratto della folla degli spettatori, come lo «spettatore ideale». Questa opinione, confrontata con quella tradizione storica secondo cui la tragedia era originariamente solo coro, si rivela per ciò che è, ossia come un'affermazione rozza e non scientifica, ma brillante, che però ha ricevuto il suo splendore solo dalla forma concentrata della sua espressione, dalla prevenzione prettamente germanica a favore di tutto ciò che viene detto «ideale», e dal nostro stupore momentaneo. [...]

Un'idea infinitamente più pregevole sul significato del coro era già stata manifestata, nella famosa prefazione alla *Sposa di Messina*, da Schiller, che considerava il coro come un muro vivente che la tragedia tracciava intorno a sé per isolarsi nettamente dal mondo reale e per serbare il suo terreno ideale e la sua libertà poetica.

Schiller lotta contro l'idea comune del naturale, contro la pretesa comune dell'illusione nella poesia drammatica, con questo argomento capitale. Mentre in teatro il giorno stesso è solo un giorno artificiale, l'architettura è solo un'architettura simbolica e il linguaggio metrico presenta un carattere ideale, nel complesso regna pur sempre l'errore: non basta che si tolleri solo come una libertà poetica ciò che è invece l'essenza di ogni poesia. L'introduzione del coro è il passo decisivo, con il quale viene dichiarata apertamente e lealmente la guerra a ogni naturalismo in arte. – Un tal modo di considerare, mi sembra, è quello per cui la nostra epoca, che si crede superiore, usa lo sprezzante epiteto di «pseudoidealismo». Io temo che siamo invece arrivati, con la nostra odierna venerazione del naturale e del reale, al polo opposto di ogni idealismo, cioè nel paese dei musei di figure di cera. Anche in essi c'è un'arte, come in certi romanzi di moda oggi: soltanto non ci si affligga con la pretesa che con quest'arte lo «pseudoidealismo» schilleriano-goethiano sia superato.

Certo è un terreno «ideale» quello su cui, secondo la giusta veduta di Schiller, suole muoversi il coro greco di Satiri, il coro della tragedia originaria; è un terreno molto al di sopra del sentiero reale dei mortali. Il Greco si è fabbricato per questo coro le impalcature aeree di un finto *stato di natura* e vi ha posto sopra finti *esseri naturali*. La tragedia si è sviluppata su questo fondamento e certo già per questo è stata fin dal principio dispensata da una penosa riproduzione della realtà.

Con tutto ciò non si tratta di un mondo di fantasia situato arbitrariamente fra il cielo e la terra; bensì di un mondo di realtà e credibilità, pari a quelle che possedeva, per il Greco religioso,

l'Olimpo con tutti i suoi abitanti. Il Satiro come coreuta dionisiaco vive in una realtà religiosamente riconosciuta, sotto la sanzione del mito e del culto. Che la tragedia cominci con lui, che attraverso lui parli la saggezza dionisiaca della tragedia, è un fenomeno per noi tanto sorprendente, quanto lo è in genere la nascita della tragedia dal coro. Forse si può stabilire un punto di partenza per la nostra considerazione, se pongo l'affermazione che il Satiro, il finto essere naturale, sta rispetto all'uomo civile nello stesso rapporto in cui la musica dionisiaca sta rispetto alla civiltà. Di quest'ultima Richard Wagner dice che viene annullata dalla musica come il lume della lampada dalla luce del giorno. In ugual maniera, io credo, l'uomo civile greco si sentiva annullato al cospetto del coro dei Satiri: e l'effetto immediato della tragedia dionisiaca consiste in questo, che lo Stato e la società, e in genere gli abissi fra uomo e uomo cedono a un soverchiante sentimento di unità che riconduce al cuore della natura. La consolazione metafisica, lasciata alla fine in noi da ogni vera tragedia – lo dico sin d'ora – per cui in fondo alle cose la vita è, a dispetto di ogni mutare delle apparenze, indistruttibilmente potente e gioiosa, questa consolazione appare in corposa chiarezza come coro di Satiri, come coro di esseri naturali che per così dire vivono incorruttibili dietro ogni civiltà e, nonostante ogni mutamento delle generazioni e della storia dei popoli, rimangono eternamente gli stessi.

Con questo coro trova consolazione il Greco profondo, dotato in modo unico per la sofferenza più delicata e più aspra, che ha contemplato con sguardo tagliente il terribile processo di distruzione della cosiddetta storia universale, come pure la crudeltà della natura, e corre il pericolo di anelare a una buddhistica negazione della volontà. Lo salva l'arte, e mediante l'arte lo salva a sé – la vita.

L'estasi dello stato dionisiaco con il suo annientamento delle barriere e dei limiti abituali dell'esistenza contiene infatti, mentre dura, un elemento *letargico*, in cui si immerge tutto ciò che è stato vissuto personalmente nel passato. Così, per questo abisso di oblio, il mondo della realtà quotidiana e quello della realtà dionisiaca si separano. Ma non appena quella realtà quotidiana rientra nella coscienza, viene sentita con nausea come tale; una disposizione ascetica, negatrice della volontà, è il frutto di quegli stati. In questo senso l'uomo dionisiaco assomiglia ad Amleto: entrambi hanno gettato una volta uno sguardo vero nell'essenza delle cose, hanno *conosciuto*, e provano nausea di fronte all'agire; giacché la loro azione non può mutare nulla nell'essenza eterna delle cose, ed essi sentono come ridicolo o infame che si pretenda da loro che rimettano in sesto il mondo che è fuori dai cardini. La conoscenza uccide l'azione, per agire occorre essere avvolti nell'illusione – questa è la dottrina di Amleto, non già la saggezza a buon mercato di Hans il sognatore, che non si decide ad agire per troppa riflessione, quasi per sovrabbondanza di possibilità. Non è la riflessione, certo – è la vera conoscenza, è la visione della verità raccapricciante, che prepondera su ogni motivo sospingente all'azione, tanto per Amleto quanto per l'uomo dionisiaco. Ora non c'è consolazione che giovi, l'anelito si rivolge al di là di un mondo, dopo la morte, al di là degli stessi dèi, viene negata l'esistenza con il suo splendido riverbero negli dèi o in un al di là immortale. Nella consapevolezza di una verità ormai contemplata, l'uomo vede ora dappertutto soltanto l'atrocità o l'assurdità dell'essere, ora comprende il simbolismo del destino di Ofelia, ora conosce la saggezza del dio silvestre Sileno: prova disgusto.

Ed ecco, in questo estremo pericolo della volontà, si avvicina, come maga che salva e risana, l'*arte*; soltanto lei è capace di volgere quei pensieri di disgusto per l'atrocità o l'assurdità dell'esistenza in rappresentazioni con cui si possa vivere: queste sono il *sublime* come repressione artistica dell'atrocità e il *comico* come sfogo artistico del disgusto per l'assurdo. Il coro dei Satiri del ditirambo è l'azione salvatrice dell'arte greca; nel mondo intermedio di questi compagni di Dioniso si esaurirono le esaltazioni dianzi descritte.

8. Tanto il Satiro quanto il pastore idillico dei tempi moderni sono prodotti di una nostalgia del primitivo e del naturale; ma con quale presa salda e impavida il Greco afferrò il suo uomo silvestre, e con quale timidezza e mollezza l'uomo moderno si trastullò invece con la carezzevole immagine di un pastore tenero, effeminato, che suona il flauto! La natura in cui non è stata ancora elaborata alcuna conoscenza, in cui i chiavistelli verso la civiltà non sono stati ancora forzati – ciò vide il Greco nel suo Satiro, che quindi per lui non coincideva ancora con la scimmia. Al contrario, esso era l'immagine primigenia dell'uomo, l'espressione delle sue emozioni più alte e forti, come zelatore esaltato, che la vicinanza del dio rapisce, come compagno compartecipe, in cui si ripete la sofferenza del dio, come annunciatore di una saggezza tratta dal seno più profondo della natura, come simbolo dell'onnipotenza sessuale della natura, che il Greco è abituato a considerare con reverente stupore. Il Satiro era qualcosa di sublime e di divino: soprattutto così doveva apparire allo sguardo dolorosamente velato dell'uomo dionisiaco. Il pastore agghindato e falso lo avrebbe offeso: sui tratti scoperti, integri e grandiosi della natura il suo occhio indugiava in sublime appagamento; qui l'illusione della civiltà era cancellata dall'immagine originaria dell'uomo, qui si svelava l'uomo vero, il Satiro barbuto, che osannava al suo dio. Davanti a lui l'uomo civile si raggrinziva in una bugiarda caricatura. Anche per questi inizi dell'arte tragica Schiller ha ragione: il coro è un muro vivo contro l'assalto della realtà, perché esso – il coro dei Satiri – riflette l'esistenza in modo più verace, reale e completo che non l'uomo civile, che comunemente si considera come unica realtà. La sfera della poesia non si trova al di fuori del mondo, come una fantastica impossibilità di un cervello poetico: essa vuol essere l'esatto contrario, la non truccata espressione della verità, e appunto per ciò deve gettar via da sé l'ornamento menzognero di quella presunta realtà dell'uomo civile. [...]

La posteriore costituzione del coro tragico è l'imitazione artistica di quel fenomeno naturale, nella quale comunque divenne poi necessaria una separazione fra spettatori dionisiaci e invasati da Dioniso. Senonché bisogna sempre tener presente che il pubblico della tragedia attica nel coro dell'orchestra ritrovava se stesso, e che in fondo non c'era nessun contrasto fra pubblico e coro: giacché il tutto è solo un grande e sublime coro di Satiri danzanti e cantanti o di uomini che si fanno rappresentare da questi Satiri. Il detto di Schlegel deve ora dischiudersi a noi in un senso più profondo. Il coro è lo «spettatore ideale», in quanto esso è l'unico *spettatore*, lo spettatore del mondo di visione della scena. Un pubblico di spettatori come lo conosciamo noi era sconosciuto ai Greci: nei loro teatri era possibile a chiunque, data la costruzione a terrazza, in archi concentrici, della parte riservata agli spettatori, *dominare dall'alto* propriamente tutto quanto il mondo culturale intorno a sé e immaginare, in sazia contemplazione, se stesso come coreuta. Secondo questa prospettiva possiamo chiamare il coro, nel suo stadio arcaico della tragedia originaria, un rispecchiamento di sé dell'uomo dionisiaco: fenomeno che si può rendere chiarissimo mercé il processo dell'attore che, se ha vero talento, vede fluttuare davanti ai suoi occhi in modo quasi materialmente tangibile la figura del personaggio che deve rappresentare. Il coro dei Satiri è prima di ogni altra cosa una visione della massa dionisiaca, come a sua volta il mondo della scena è una visione di questo coro di Satiri: la potenza di questa visione è abbastanza forte da rendere lo sguardo apatico e insensibile all'impressione della «realtà», agli uomini colti seduti in giro sulle gradinate. La forma del teatro greco ricorda una valle di montagna solitaria: l'architettura della scena appare come una splendente immagine di nuvole, che le baccanti sciamanti per la montagna scorgono dall'alto, come la magnifica cornice, nel cui centro si rivela a loro l'immagine di Dioniso.

Quel fenomeno artistico originario, che mettiamo qui in campo per spiegare il coro della tragedia, suscita quasi scandalo per la nostra concezione erudita dei processi artistici elementari, mentre niente può essere più sicuro del fatto che il poeta è poeta solo in quanto si veda attorniato

da figure che vivono e agiscono davanti a lui, e di cui egli scruta l'intima essenza. A causa di una particolare debolezza del talento moderno, noi siamo inclini a rappresentarci il fenomeno estetico originario in maniera troppo complicata e astratta. Per il vero poeta la metafora non è una figura retorica, bensì un'immagine sostitutiva che gli si presenta concretamente, in luogo di un concetto. Per lui il carattere non è affatto un tutto composto da singoli tratti cercati qua e là e messi insieme, bensì una persona insistentemente viva davanti ai suoi occhi, che si distingue dall'uguale visione del pittore soltanto per il suo continuare a vivere e ad agire. Perché Omero descrive con tanta più evidenza di tutti gli altri poeti? Perché intuisce tanto di più. Noi parliamo di poesia in modo così astratto, perché siamo tutti di solito cattivi poeti. In fondo il fenomeno estetico è semplice; che soltanto si abbia la capacità di vedere di continuo un giuoco vivo e di vivere costantemente attornati da schiere di spiriti, e si è poeti; che soltanto si senta l'impulso a trasformare se stessi e a parlare immedesimati in altri corpi e in altre anime, e si è drammaturghi.

L'eccitazione dionisiaca è in grado di comunicare a tutta una massa questo talento artistico, di vedersi cioè attorniata da una tale schiera di spiriti, con la quale essa sa di essere intimamente una. [...]

L'incantesimo è il presupposto di ogni arte drammatica. In questo incantesimo chi è esaltato da Dioniso vede se stesso come Satiro, *e come Satiro guarda a sua volta il dio*, cioè nella sua trasformazione egli vede fuori di sé una nuova visione, come compimento apollineo del proprio stato. Con questa nuova visione il dramma è completo.

Secondo questa conoscenza dobbiamo intendere la tragedia greca in quanto coro dionisiaco, che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini. Quelle parti corali di cui la tragedia è intrecciata sono dunque in certo modo la matrice di tutto il cosiddetto dialogo, cioè dell'intero mondo scenico, del vero e proprio dramma. Questo originario fondamento della tragedia diffonde, attraverso varie irradiazioni successive, quella visione del dramma, la quale è in tutto e per tutto apparenza di sogno e perciò di natura epica, ma che d'altra parte, come oggettivazione di uno stato dionisiaco, non rappresenta la liberazione apollinea nell'illusione, ma al contrario lo spezzarsi dell'individuo e il suo unificarsi con l'essere originario. Pertanto il dramma è la rappresentazione apollinea sensibile di conoscenze e moti dionisiaci, ed è quindi separato dall'*epos* come da un immenso abisso.

Il *coro* della tragedia greca, simbolo di tutta la massa dionisiacamente eccitata, trova in questa nostra concezione il suo pieno chiarimento. Mentre prima, abituati alla posizione del coro sulla scena moderna, specialmente del coro d'opera, non potevamo affatto comprendere come il coro tragico dei Greci potesse essere più antico, più originale, anzi più importante della stessa «azione» – come pure ci era stato tanto chiaramente tramandato –; mentre d'altra parte non riuscivamo a conciliare con quell'alta importanza e originalità tramandate il fatto che il coro fosse composto solo di esseri bassi e servili, anzi dapprima solo di Satiri di natura caprina; mentre l'orchestra davanti alla scena rimaneva per noi sempre un enigma, ecco che siamo ora giunti a capire che la scena assieme all'azione fu pensata in fondo e originariamente solo come *visione*, che l'unica «realtà» è appunto il coro, il quale produce fuori di sé la visione e parla di essa con tutto il simbolismo della danza, del suono e della parola. Questo coro contempla nella sua visione il suo signore e maestro Dioniso ed è perciò in eterno il coro *servente*: esso vede come questi, il dio, soffre e si glorifichi, e perciò non *agisce* esso stesso. Nonostante questa posizione, assolutamente servile di fronte al dio, esso è tuttavia l'espressione suprema, cioè dionisiaca della *natura*, e perciò nell'entusiasmo pronuncia, come questa, sentenze oracolari e di saggezza; come *partecipe della sofferenza* esso è insieme il *saggio*, che annuncia la verità dal cuore del mondo. Così nasce allora quella figura fantastica, che appare così urtante, del Satiro saggio ed esaltato, il quale è insieme, in contrapposizione al dio, «l'uomo tonto»: immagine della natura e dei suoi istinti più forti, anzi

simbolo di essa e insieme annunciatore della sua saggezza e arte – musicista, poeta, danzatore e visionario in una sola persona.

Secondo questa concezione e secondo la tradizione *Dioniso*, il vero e proprio eroe scenico e centro della visione, non è dapprima, nel periodo più antico della tragedia, veramente esistente, ma viene solo rappresentato come esistente: cioè in origine la tragedia è solo «coro» e non «dramma». Più tardi viene poi fatto il tentativo di mostrare il dio come reale e di presentare come visibile a chiunque la figura visionaria insieme alla cornice della trasfigurazione: con ciò comincia il «dramma» in senso stretto. Ora al coro ditirambico è affidato il compito di eccitare dionisiacamente l'animo degli ascoltatori fino al punto che essi, quando l'eroe tragico appare sulla scena, non vedano già l'uomo grottescamente mascherato, bensì una figura visionaria partorita per così dire dalla loro stessa estasi. Immaginiamo Admeto mentre, in profonda meditazione, pensa alla moglie Alceste recentemente scomparsa e si consuma tutto nel contemplarla in spirito. E quando di fronte a lui viene poi improvvisamente condotta, velata, un'immagine di donna di figura simile, di simile incedere, immaginiamo la sua improvvisa e tremante inquietudine, il suo impetuoso confronto, la sua persuasione istintiva, ed ecco che troviamo qualcosa di analogo al sentimento con cui lo spettatore dionisiacamente eccitato vedeva avanzarsi sulla scena il dio, nella cui sofferenza egli si era già immedesimato. Involontariamente egli trasferiva tutta l'immagine del dio, magicamente tremante davanti alla sua anima, in quella figura mascherata, dissolvendone la realtà, per così dire, nell'irrealtà di uno spirito. Questo è lo stato apollineo del sogno, in cui il mondo del giorno si vela e un nuovo mondo, più chiaro, più comprensibile, più afferrabile di quello e tuttavia più simile alle ombre, si crea di fronte al nostro occhio in continua vicenda. Corrispondentemente riconosciamo nella tragedia un profondo contrasto di stile: nella lirica dionisiaca del coro e d'altra parte nel mondo di sogno apollineo della scena, lingua, colore, mobilità, dinamica del discorso si distaccano come sfere di espressione completamente separate. Le apparenze apollinee in cui Dioniso si oggettiva non sono più «un mare eterno, un mutevole agitarsi, una vita ardente», come lo è la musica del coro, non sono più quelle forze soltanto sentite, non condensate in immagini, in cui l'esaltato seguace di Dioniso avverte la vicinanza del dio: ora parla a lui, dalla scena, la chiarezza e la saldezza della raffigurazione epica, ora Dioniso non parla più per mezzo di forze, bensì come eroe epico, quasi con il linguaggio di Omero. ■

«La tragedia è coro dionisiaco che sempre di nuovo si scarica in un mondo apollineo di immagini».

Cerchiamo di comprendere bene questo non facile movimento. Il coro, istanza dionisiaca originaria della tragedia, si costituisce già in una dimensione mimetica e finzionale (è infatti un «muro umano» che ha delimitato uno spazio in cui la realtà opaca del quotidiano non deve entrare, ma in cui si rappresenta qualcosa di più reale, di più vero); inoltre esso ha proiettato fuori di sé, come visione, il dramma e l'azione, cioè la sofferenza del dio che patisce i dolori dell'individuazione (il riconoscersi soggetto, nella sua natura di dio-uomo, allo stato di bisogno e alla vulnerabilità da parte del caso). Si comprende così come il coro stesso possa ora assumere, in quanto spettatore di quella scena che esso stesso ha

prodotto (in quanto istanza spettatoriale interna, occhio visionario interno al dionisiaco), la funzione di depositario della saggezza, e come, per converso, al dramma spetti il ruolo di esibire in forme nitide, chiare e salde il correlato mitico e mimetico di quella saggezza: gli orrori di una vita esposta al caso.

Questo movimento complesso e questo rapporto in cui, come dice Nietzsche, «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso» (*NdT*, 145) non sono facili, per noi, da condividere perché istituiscono un'esperienza dell'arte che appare incomparabile e che infatti già con Euripide, secondo Nietzsche, sarà profondamente alterata. Che cos'ha di unico questa esperienza? La risposta è che qui il sensibile-dionisiaco e l'intelligibile-apollineo giungono a scambiarsi i ruoli, sono solidali ma anche tali da eccedersi reciprocamente in quanto lo spazio tragico lascia sussistere non solo l'accordo dei due ma anche la loro eccedenza reciproca: l'eccedenza del dramma e dell'azione sul commento del coro e viceversa. Come se, insomma, il pensiero, la riflessione, la saggezza (il *logos*) non si fossero ancora separati dal sensibile (dal *mythos*) che dà loro da pensare: o meglio, come se la separazione stessa fosse tutta contenuta nell'unità dello spazio tragico, e la tragedia fosse nient'altro che il movimento unitario di questa azione reciproca grazie alla quale, appunto, «Dioniso parla la lingua di Apollo, ma alla fine Apollo parla la lingua di Dioniso».

In questo senso l'esperienza della tragedia è un'esperienza totalizzante per cui l'arte tragica è bensì la verità di un'epoca storica, ma è anche un modo di darsi, in generale, della verità: è il modo di accadere e di autocomprendersi di una cultura, ma è anche il modello supremo dell'essenza veritativa dell'arte. Che qui Nietzsche pensi lo stesso concetto di Hegel è palese: il sensibile e l'ideale sono l'uno per l'altro in una mediazione superiore. Ma è anche evidente che la mediazione pensata da Nietzsche non ha più niente della conciliazione hegeliana (esibita dalla serenità olimpica che Nietzsche ha ritenuto di aver smascherato), e si presenta piuttosto come «l'inquietante immagine della favola che può girare gli occhi e guardare se stessa» (*NdT*, 45). La parola usata qui da Nietzsche, «*unheimlich*» (inquietante, spaesante) ci dice che in «Apollo che parla la lingua di Dioniso» non potrebbero mai costituirsi le condizioni per una piena *Aufhebung*, perché il rapporto armonico tra i due permane

affetto da un che di negativo, da un 'non sentirsi a casa propria' (questo significa, alla lettera, *un-heimlich*) del pensiero che si sensibilizza o, se si vuole, del *logos* che si enuncia come *mythos*. Ma questo non è un difetto del tragico, come riteneva Hegel, è piuttosto la sanzione della sua radicale irriducibilità nei confronti di una mediazione superiore che aspirasse a ricomprenderlo in sé.

Solo così, infine, possiamo afferrare pienamente il senso filosofico del «suicidio» della tragedia di cui il testo inizia a parlare nel capitolo 11. Questo suicidio, per Nietzsche, è nient'altro che la rottura dell'azione reciproca di dionisiaco e apollineo, con il conseguente snaturamento dell'apollineo in qualcosa di diverso e di esterno all'alleanza con Dioniso: il pensiero in senso stretto, la riflessione e, insomma, la filosofia. Di ciò fu responsabile Euripide, ma Euripide per Nietzsche non è che il *pendant* di Socrate, cioè l'inizio del progetto, poi assunto con sovrumano vigore da Platone, di «correggere l'esistenza» (*NdT*, 91) in nome del pensiero e della riflessione: l'inizio del nichilismo, secondo l'interpretazione più tarda dello stesso Nietzsche. Naturalmente, Socrate è solo l'espressione terminale e grandiosa di un movimento antidionisiaco che agiva da lungo tempo: il movimento del *logos* razionale che non vuol più riconoscersi in debito col *mythos*, che vuol farla finita col 'non sentirsi a casa propria' nel contingente. Ma il fatto che quel movimento abbia saputo far valere ragioni per legittimarsi come un destino non potrebbe in nessun modo accreditarlo come un 'superamento' dell'arte. Per Nietzsche, infatti – e ormai siamo pronti a dispiegare completamente il senso della sua definizione – «solo come fenomeno estetico l'esistenza, e con essa il mondo, appare giustificata».

Nel capitolo 24, in cui la definizione ricompare, il rapporto di dionisiaco e apollineo è rappresentato nella sua forma più originaria e insieme più ampia e generale: come se, grazie alla ricognizione dell'evento irripetibile e incomparabile della tragedia attica, noi ora possedessimo il principio metafisico dell'arte in genere: non un concetto generale dell'arte ma, appunto, il *principio* che ne giustifica il bisogno essenziale e il carattere necessitante.

Secondo questa presentazione più generale, dunque, la parvenza apollinea – il mondo visibile dell'azione drammatica – ci preserva dall'immediato e indifferenziato unificarci con la musica dionisiaca, la

quale però non smette di esaltare dall'interno la forza dell'immagine di cui è responsabile. In tal modo, «il dramma diviene visibile e comprensibile dal di dentro in un grado che in tutta l'altra arte apollinea è irraggiungibile» (*NdT*, 156). Ciò significa che la mimesi tragica è incomparabile con qualunque altra forma di rappresentazione in quanto è rappresentazione in senso eminente, *verità dell'esistenza umana che viene all'apparenza*.

Ora, questo carattere proprio dell'immagine apollinea, prodotta ed esaltata dal dionisiaco, non consiste per Nietzsche in una pienezza a sé dell'immagine stessa (questo è piuttosto il tratto dell'apollineo 'inferiore'), consiste al contrario in un trascendersi dell'immagine, in una potenza del rivelare che è insieme un celare, un tenere in riserva, quasi che la rappresentazione scenica fosse l'«immagine simbolica» (*Gleichnisbild*) di un'«immagine originaria» (*Urbild*) che però non ha l'essere dell'apparire e non smette di ritirarsi in qualcosa d'altro dall'apparire.

È proprio questo, per Nietzsche, l'elemento essenziale del *mythos* tragico:

La più luminosa chiarezza dell'immagine non ci bastava, poiché essa sembrava tanto rivelare quanto nascondere qualcosa; e mentre l'immagine con la sua rivelazione simbolica sembrava incitare a strappare il velo, a scoprire lo sfondo misterioso, d'altra parte proprio quella totale, irradiata visibilità teneva l'occhio in sua balia, impedendogli di penetrare più a fondo.

Chi non ha provato ciò, ossia dover guardare e anelare insieme a oltrepassare lo sguardo, difficilmente immaginerà con quanta determinatezza e chiarezza questi due processi sussistano l'uno accanto all'altro e vengano sentiti l'uno accanto all'altro nella contemplazione del mito tragico (*NdT*, 157).

Il mito tragico condivide dunque con l'apollineo il piacere per l'illusione e la contemplazione e al tempo stesso, come un 'occhio rovesciato', lo oltrepassa per trovare un appagamento maggiore nell'annientamento dell'illusione. Qual è infatti il contenuto del mito tragico? È la glorificazione dell'eroe che lotta. Ma da dove provengono, allora, il piacere per la sofferenza, l'ascolto della saggezza silenica, l'attrazione per il brutto e il disarmonico? Non certo dall'imitazione della realtà, o da fonti morali, cioè dalla mimesi in senso corrivo: questo piacere, questo ascolto e questa attrazione sono possibili solo in forza di una mimesi più profonda che è mimesi in senso eminente e metafisico. Quella mimesi che si fa, appunto, comprendere nella definizione secondo cui «solo come

fenomeno estetico l'esistenza, e con essa il mondo, appare giustificata». Come dobbiamo interpretare, allora, questa definizione? Diciamo: con la ricognizione della tragedia attica Nietzsche ci ha posti di fronte al più ampio e originario dispiegamento del rapporto tra i due impulsi, il dionisiaco e l'apollineo, la cui azione reciproca si lascia cogliere come un vedere e anelare al tempo stesso a oltrepassare lo sguardo, come un piacere dell'immagine chiara e luminosa che tuttavia sa riconoscere il suo *debito inestinguibile* con un altro piacere, più enigmatico e confusivo, attinto al fondo di sofferenza, fragilità e bisogno (cioè al senso della saggezza silenica) che l'essere oscuro e inquietante del dionisiaco rappresenta a se stesso come dolore dell'individuazione e come esposizione al contingente.

Così, il più ampio spazio di gioco dei due impulsi significa questo: che è aperta la condizione estetica essenziale per dispiegare la verità dell'umano nella sua integralità, senza dover anestetizzare o rimuovere nulla, ma lasciando che ogni cosa si affermi e provando piacere per questa affermazione. La distanza da Hegel non potrebbe essere più grande: la verità del sensibile non sta nella sua *Aufhebung*, ma nella sua eccedenza rispetto all'immagine che lo porta a rappresentazione, e il contenuto dell'arte non è un contenuto spirituale ma un contenuto 'vitale' in senso pieno. Infatti: solo come fenomeno estetico l'esistenza appare (*erscheint*, si costituisce nell'apparire, si fenomenizza) nella sua verità.

L'alternativa al «carattere di passato» annunciata da Nietzsche ci ha dato conferma che la spazio proprio dell'arte si costituisce nella zona di intersezione tra il sensibile e l'ideale ma ci ha anche presentato questa zona secondo una configurazione del tutto nuova. Dopo aver ascoltato Nietzsche non ce la sentiremmo più di dire che l'arte è un'esperienza di verità in quanto in essa ne va dei nostri essenziali interessi spirituali. Nietzsche ci ha fatto vedere, infatti, che la verità dell'arte ha anche e soprattutto a che fare con i nostri interessi sensibili, di cui ci ha inoltre mostrato il volto oscuro e spaesante. I meriti di questo nuovo quadro sono evidenti, anche in rapporto all'esperienza estetica contemporanea, in cui ora cogliamo molto meglio un elemento di inquietudine e di 'irrazionalità' che Nietzsche ci autorizza a interpretare come vitalità del dionisiaco. La ricognizione nietzscheana, tuttavia, ci ha lasciato anche molte cose da chiarire. Tra queste, la più importante dev'essere colta nel suo incerto collocarsi tra storicità e metafisica. Da un lato, infatti, è solo con la tragedia che l'essenza dell'arte accade storicamente;

dall'altro, la tragedia è la cifra metafisica dell'arte in genere. Vedremo, a suo tempo, come questa oscillazione si lasci meglio comprendere sullo sfondo dell'estetica kantiana, della quale Nietzsche rielabora originalmente il tema del genio, delle «idee estetiche» e dell'immaginazione produttiva (ricevendoli tuttavia non tanto da Kant, cui Nietzsche rimase sostanzialmente estraneo, quanto da Schiller, che invece fu un referente decisivo della sua formazione). Per il momento, però, dobbiamo soffermarci su una questione più urgente: quella della 'superabilità' dell'arte da parte della «theoria». Nietzsche, come si è visto, ha posto l'accento sul carattere radicalmente antitragico del socratismo e della filosofia di Platone. Ma fino a che punto, nel condannare la «mimesis» tragica, Platone estenderebbe la sua scomunica nell'ambito di quelle esperienze che oggi raccogliamo sotto il nome di «arte»? O, più radicalmente, la svalutazione platonica del sensibile è davvero senza eccezioni? Un ampio chiarimento su questo problema non sembra più rinviabile.

Parte seconda.
L'antichità

Capitolo terzo.

Platone.

Arte, «mimesis» e verità

Abbiamo appena soffermato lo sguardo su due modi diversi di intendere l'evento della progressiva perdita di valore veritativo da parte dell'arte, che la modernità avrebbe, a quanto pare, portato a compimento. Nell'opposta considerazione che di questo fenomeno hanno Hegel e Nietzsche gioca un ruolo determinante anche il diverso contesto storico in cui esso viene situato. Hegel lo fa risalire all'avvento del cristianesimo, quando la verità, ormai rivelata, non ha più bisogno per manifestarsi della mediazione del sensibile, tipica dell'arte. Nietzsche lo imputa invece alla nascita stessa, con Socrate, della razionalità filosofica, che spinge l'arte tragica al «suicidio». Di fronte a valutazioni storiche così divergenti è indispensabile ripercorrere senza pregiudizi alcuni momenti salienti dell'antichità e cercare di comprendere anche storicamente quando e perché avvenga una crisi nel rapporto tra arte e verità. Se essa, inoltre, si possa davvero intendere nel senso di quella *Aufhebung* di cui parla Hegel, e se, per altro verso, l'idea nietzscheana del «suicidio» dell'arte tragica (e dunque dell'arte in genere) non sia l'effetto di un anacronismo che proietta sull'antichità greca un concetto di razionalità ad essa ancora estraneo. Ognuno di questi interrogativi, e per più di un motivo, chiama in causa la filosofia di Platone, il grande allievo di Socrate, che tra la fine del V e l'inizio del IV secolo a.C. mise in opera gli insegnamenti del maestro.

Appartiene infatti a una consuetudine di cui Nietzsche è tra i capostipiti moderni, presentare la filosofia di Platone come uno strappo pressoché irrimediabile con la cultura dei secoli precedenti, fondata sull'educazione poetica (*mousike* in greco) e tragica in particolare. Questo rifiuto della tradizione viene collegato con un più generale rifiuto della sensibilità

(*aisthesis*) con cui l'arte poetica mantiene un legame invincibile e, quindi, con una complessiva svalutazione dei valori fondativi della *paideia* greca, basati appunto sulla poesia tragica e sul valore veritativo che a questa veniva comunemente riconosciuto. Ciò che nei secoli precedenti aveva permesso a Erodoto di affermare che poeti come Esiodo e Omero «hanno rivelato ai Greci i loro dei» o ai filosofi presocratici di filosofare in versi, come Parmenide, o di inneggiare alle Muse per ottenere ispirazione filosofica, come Empedocle – ciò che, in altre parole, aveva portato poeti e filosofi a non fare differenza alcuna tra *logos* e *mythos* diverrebbe, con il grande allievo di Socrate, oggetto di un rifiuto radicale. E comincerebbe così ad affermarsi una nuova *paideia* filosofica, basata sul tentativo di «correggere l'esistenza» in direzione di un *bios theoretikos*, di una vita teoretica quale fine ultimo dell'attività umana e, in definitiva, sulla separazione tra *logos* dialettico e *mythos* poetico.

In realtà, la questione è più complessa e il punto nel quale Nietzsche colloca la separazione tra *logos* e *mythos* – individuando in esso l'inizio di quel nichilismo il cui movimento epocale culminerebbe, in definitiva, nella tesi hegeliana del carattere di passato dell'arte – non è così fermo e forse va dislocato in tempi successivi all'antichità classica. Il rapporto che Platone intrattiene con la tradizione, infatti, è più stretto di quanto talvolta non venga giudicato. Per comprenderlo nella sua autentica portata e restituirlo alla sua complessità, occorre innanzitutto riconsiderare l'oggetto in questione: non l'arte, di cui hanno parlato Hegel e Nietzsche e la cui nozione non è minimamente presente a Platone e alla cultura classica, ma la *mimesis*, la nozione, più ampia e tuttavia nello stesso tempo anche più definita, con la quale l'antichità indicava parte di quelle attività che l'estetica definirà – lo vedremo nel capitolo VIII – come *beaux arts*, le arti «belle».

▷ Come si deve intendere la nozione di *mimesis*? La parola può ben essere tradotta con il termine «imitazione», ma bisogna fare chiarezza sul suo significato. Dalle prime occorrenze arcaiche del termine, in cui Alcmane avvicina l'imitazione poetica al canto degli uccelli (in un frammento – 104C – del VII secolo ripreso quasi negli stessi termini da Democrito due secoli più tardi), fino alla classificazione presentata da Aristotele nel I capitolo della *Poetica* (in cui vengono associate alla *mimesis*

la poesia epica e lirica, la tragedia e la commedia, la pittura, ma anche, fatto assai significativo, la musica e perfino il dialogo socratico), la nozione di *mimesis* tiene insieme due elementi fondamentali del pensiero greco: il richiamo alla *physis* (la natura), che ne mette perfettamente in luce il carattere imitativo e la sua natura di *techne* (tecnica o produzione) che ne spiega invece l'aspetto «poietico». In questo connubio sta tutta la complessità del concetto: ciò che i greci intendevano per *mimesis* non si lascia comprendere nel senso di una mera riproduzione dell'esistente e neppure nel senso moderno della creazione e della invenzione o, in definitiva, della finzione artistica. La *mimesis* imita la natura, ma questa imitazione nello stesso tempo aggiunge qualcosa all'ente imitato. Se leggiamo due tra le prime e più importanti testimonianze della applicazione del termine al campo poetico – il cosiddetto *Inno omerico ad Apollo* del VI secolo a.C. (cfr. vv. 158-64) e la XII *Pitica* di Pindaro del V secolo (cfr. vv. 31-42) – vediamo come questo supplemento dell'imitazione rispetto all'ente imitato venga in entrambe ricondotto alla dimensione della *mneme* (la memoria). Senza poter qui scendere nel dettaglio, va notato come in entrambi i casi lo scopo dell'imitazione non sia riprodurre il dato esistente, simularne il tratto, bensì ricordare, e con ciò celebrare, la realtà del passato: l'evento mitico della nascita delle Muse nell'inno delico e quello del salvataggio di Perseo dalla Gorgone nell'ode pindarica. L'immagine imitativa è fin dai primordi della cultura greca intesa come memoria, ricordo della realtà imitata. E in essa la realtà è sempre presente e insieme assente. Assente, perché, per dir così, già accaduta nel passato, ma anche presente, perché la rappresentazione mimetica la fa tornare alla memoria. Fin dalle origini alla *mimesis* viene quindi conferito un significato non strettamente realistico ma monumentale, legato cioè al rammemorare e al celebrare. L'atto mimetico è, in senso stretto, un atto *secondo* rispetto all'accadimento, reale o mitico che sia. Ma la sua natura di imitazione non deriva dall'essere una ripetizione più o meno fedele dell'accaduto, bensì proprio dal costituirne una rievocazione o rammemorazione, in grado di aggiungere all'accaduto qualcosa che la semplice percezione o la mera ridescrizione non riuscirebbero a mostrare. In questo senso, la *mimesis* è tanto un'intuizione di quella *physis* che il pensiero greco pone come fondamento e principio primo di ogni cosa, quanto una sua rappresentazione imitativa, un'attività

tecnica tipicamente umana. Essa unisce *physis* e *techne*, ricompone sensibile e intelligibile in una rappresentazione. È l'aspetto mnemonico o anamnastico della *mimesis* a spiegare il valore veritativo che il pensiero greco riconosceva all'arte poetica, di cui la *mimesis* costituisce il fulcro. Ma è un valore che, con i secoli, andrà progressivamente perdendosi.

Già nella poetica e nella retorica della tarda antichità greca la centralità della *mimesis* verrà soppiantata da altre nozioni. Così accade per esempio in *Del Sublime* dello Pseudo-Longino (I secolo d.C.), un'opera decisiva per tutto il pensiero ellenistico nella quale a fondamento dell'attività poetica è posto il concetto di *phantasia* (cfr. XV, 1-12) e la *mimesis* finisce per essere confusa con la capacità di emulazione dello stile poetico (cfr. XIII, 2-4). Lo stesso fenomeno si può osservare nel mondo latino, quando in ambito poetico e retorico prevarranno nozioni quali quelle di *inventio* (inventiva) e di *fictio* (finzione) che tenderanno a sbilanciare in direzione della *techne* il perfetto equilibrio presente nella *mimesis* classica tra *physis* e *techne*. Così il poeta, che in epoca classica greca era considerato sul modello omerico semplicemente un *poietaes*, un compositore, in uno dei maggiori trattati latini di poetica, l'*Ars poetica* di Orazio (I secolo a.C.), verrà innalzato al rango di *auctor* (cfr. 45 *et passim*) e Cicerone potrà affermare che *vincit imitationem veritas*, «la verità vince sull'imitazione» (cfr. *de orat.*, 3, 215), imponendo al significato della *mimesis* una restrizione destinata a permanere per secoli. Ma anche quando la *mimesis* tornerà al centro della riflessione e dell'opera poetica (restandovi almeno fino a tutto il Rinascimento), ciò accadrà su basi differenti da quelle dell'antichità classica e in un orizzonte di pensiero, quello cristiano, irriducibile al greco. In questo senso, l'alternativa tra *mimesis* e creazione si può seguire anche sotto un profilo ontologico più generale. Non è un caso che il concetto di *mimesis* perda importanza, come vedremo, proprio nel nuovo quadro creazionistico della tarda antichità. Quando il mondo cristiano oltrepasserà il vero *non possumus* del pensiero greco e comincerà a parlare di *creatio ex nihilo* ad opera di Dio – il primo a farlo sarà, sul crinale dell'era cristiana, Filone di Alessandria (I secolo d.C.) il grande traghettatore tra la cultura greca e quella giudaica, il quale, sotto la spinta dell'esegesi biblica, non si accontenterà più dell'idea greca del Demiurgo ordinatore della materia, ma concepirà l'idea di un Dio *ktistes*, creatore dal nulla (cfr. *Somn.*, 1.76) –, il concetto di *mimesis* avrà ormai perduto il suo terreno

naturale, fondato sull'idea di un mondo eterno ed increato: quello della *physis* greca. Lo stesso terreno in cui si radica anche Platone, che nel *Timeo* (cfr. 48e-49a) parla del mondo sensibile come di un mondo fatto a imitazione di quel modello intelligibile e ingenerato delle idee che solo la concezione cristiana della creazione dal nulla potrà effettivamente disarticolare.

Ora, se invece di partire da una presunta teoria platonica dell'arte (che semplicemente non esiste) partiamo dalla sua effettiva teoria della *mimesis* (la cui costruzione interessa l'intero arco dei *Dialoghi*: dal *Cratilo* alla *Repubblica*, dal *Timeo* al *Sofista*, fino alle *Leggi*) vediamo facilmente che le premesse teoriche della subordinazione dei valori di verità dell'arte a quelli della filosofia non sono da cercare in Platone. Esse vanno piuttosto cercate, come potremo approfondire nei capitoli V e VI, nella riflessione che dalla tarda antichità in poi verrà condotta intorno al problema della sensibilità e nella nuova forma speculativa che, anche sulla base di una reinterpretazione del platonismo, sarà assunta dalla filosofia. È vero invece che in Platone la filosofia si confonde ancora largamente con ciò che noi oggi non avremmo difficoltà a definire 'arte'. In questo senso, la poetica platonica non si discosta troppo dalla concezione tradizionale greca, che vede nella *mimesis* uno dei mezzi per la ricerca della verità, cioè per la ricerca, nel campo del sensibile, di quella dimensione metafisica che, con forme e modalità diverse, sta alla radice di tutto il pensiero greco. La filosofia platonica può essere considerata antipoetica e antitragica, ma non antimimetica. Come potrebbero altrimenti spiegarsi le vistose contraddizioni che appaiono alla superficie del *corpus* platonico? Platone critica aspramente la mimesi poetica; ma in quale altro modo possiamo definire la sua filosofia se non, a sua volta, come *mimesis*, imitazione dei dialoghi tenuti da Socrate con i suoi concittadini? Il problema della teoria platonica della *mimesis* sta tutto nella duplicità di valore che Platone assegna alla *mimesis*: da un lato condannando senza appello, per i motivi che vedremo, la *poietike mimesis* e dall'altro ponendo poi il proprio stesso filosofare sotto il segno della *mimesis*. Ma se è così, allora, che significa che una filosofia votata in modo quasi spietato alla condanna del *mythos* poetico come elemento di allontanamento dalla verità del mondo delle idee sia poi costruita proprio in forma di *mythos* e di narrazione? Dove

situava, insomma, Platone il punto di distinzione tra il *mythos* poetico e il *mythos* della sua filosofia? Dove coglieva il discrimine tra la *poietike mimesis* e quella forma di *mimesis* che nel *Sofista* (cfr. 267 e) definisce *historike*, cioè, letteralmente, «volta alla ricerca»?

Per limiti di spazio ci atterremo alla sola *Repubblica*, che comunque riesce a compendiare meglio di ogni altro dialogo l'intera questione. In particolare nei Libri II, III e X, Platone pronuncia una severa, universalmente conosciuta, condanna della *poietike mimesis*. Ciò che spesso non viene valutato con la stessa attenzione, però, è che proprio in quei passi Platone lascia trasparire anche un'altra considerazione della *mimesis*, che ne rimette in gioco il senso veritativo. Del resto, un altro genere di *mimesis* si prefigurava già in un dialogo con ogni probabilità precedente alla *Repubblica*: a proposito del linguaggio, nel *Cratilo* Platone distingue tra un'imitazione di carattere onomatopeico, in cui la somiglianza tra il nome e la cosa nominata riguarda solo il tratto esteriore, e un'imitazione capace invece – dice testualmente Platone – di mostrare l'*ousia*, l'essenza, di ciascuna cosa, «ciò che ciascuna cosa è», ovvero il suo essere (cfr. 423 e). Nella *Repubblica* la duplicità della *mimesis* si coglie invece nel diverso valore che Platone assegna alla dimensione del *mythos* prodotto dell'imitazione, per cui da un lato egli condanna il *mythos* poetico ma dall'altro non si fa scrupolo di usare il *mythos* come forma del proprio filosofare. È nei Libri II e III che Platone comincia a riflettere su cos'è il *mythos*. Gli interlocutori sono qui Socrate e Adimanto, ai quali in seguito si unirà Glaucone.

■ Platone, «*Mimesis*» ed educazione

Libro secondo

- Quale sarà l'educazione? Non è forse difficile trovarne una migliore di quella ritrovata da grande tempo? Essa consiste in certo modo per i corpi nella ginnastica, per l'anima nella musica.
- È così.
- Ora, questa nostra educazione non comincerà prima con la musica che con la ginnastica?
- Come no?
- Nella musica, dissì, fai rientrare o no le composizioni letterarie?
- Io sì.
- Ma non ne esistono due specie, le vere e le false?
- Sì.
- E la nostra educazione non si deve svolgere nell'uno e nell'altro ambito, ma prima in quello delle false?

- Non comprendo il senso delle tue parole, rispose.
- Non comprendi, feci io, che ai bambini raccontiamo anzitutto favole? E questo è in genere un falso in cui in qualche modo c'è della verità. Per educare i bambini ci serviamo di favole prima che di palestre.
- È così.
- Ecco perché dicevo che si deve porre mano alla musica prima che alla ginnastica.
- Giusto, ammise.
- E non sai che in ogni opera il più è cominciare, specialmente con qualunque individuo giovane e tenero? È allora soprattutto che si forma e penetra l'impronta che si voglia dare a ciascuno.
- Proprio così.
- Dovremo allora permettere così, con tutta leggerezza, che i bambini ascoltino qualsiasi favola, inventata dal primo che capita? e che ricevano nelle anime loro opinioni per lo più opposte a quelle che, secondo noi, dovranno avere quando saranno maturi?
- Nemmeno per sogno.
- Perciò, come sembra, dobbiamo anzitutto sorvegliare i favoleggiatori e se le loro favole sono belle, accoglierle, se brutte respingerle. Poi persuaderemo le nutrici e le madri a raccontare ai fanciulli le prime ed a formarne le anime con le favole assai più che con le mani i corpi; però dobbiamo ripudiare la maggior parte delle favole che si raccontano oggidì.
- Che sorta di favole?, chiese.
- Nelle maggiori, risposi, vedremo anche le minori: maggiori e minori debbono essere improntate all'identico modello e avere identico effetto. Non credi?
- Io sì, disse, però non mi rendo conto affatto di quali favole maggiori intendi parlare.
- Quelle, risposi, che ci hanno raccontate Omero, Esiodo e gli altri poeti. Hanno composto per gli uomini favole false, le hanno raccontate e le raccontano ancora.
- Ebbene, quali sono, fece egli, e che ci trovi da criticare?
- Ciò che dà luogo, risposi, alla prima e maggiore critica, specialmente se non si riesce a mentire bene.
- E cioè?
- Quando nel racconto si rappresenti malamente quali sono gli dèi e gli eroi, così come fa un pittore che dipinge immagini per nulla somiglianti agli oggetti che voglia ritrarre.
- È ben giusta, ammise, la critica a simili errori. Ma com'è che la esprimiamo? e quali sono i punti da criticare?
- La falsità maggiore, risposi, concerne questioni della più alta importanza: e consiste anzitutto nelle parole di chi ignobilmente racconta le colpe che Esiodo attribuisce a Urano e la vendetta di Crono. [...] Invece le favole di Era messa in catene dal figlio, di Efesto fatto precipitare dal padre mentre accorreva a difendere la madre percossa, e di tutte le battaglie divine inventate da Omero, non si devono ammettere nello stato, abbiano o non abbiano queste invenzioni carattere di allegoria. Il giovane non è in grado di giudicare ciò che è allegoria e ciò che non lo è: tutte le impressioni che riceve a tale età divengono in genere incancellabili e immutabili. Ecco perché è assai importante che le prime cose udite dai giovani siano favole narrate nel miglior modo possibile con l'intento di incitare alla virtù.
- È una conclusione sensata, ammise. Se però uno ci domandasse anche quali sono questi argomenti e quali le favole, come dovremmo rispondere?
- E io dissi: – In questo momento, Adimanto, tu ed io non siamo poeti, ma fondatori di uno stato. E a fondatori s'addice conoscere i modelli ai quali si debbono adeguare i poeti nella

narrazione delle favole loro; e se i poeti non vi si attengono nella loro invenzione, non devono lasciarli fare. Ma non sono tenuti a inventare essi stessi delle favole.

– Giusto, rispose. Ma, per tornare al nostro preciso problema, quali saranno i modelli da seguire quando si parla di dèi?

– Pressappoco questi, dissi io: occorre rappresentare sempre la divinità qual è realmente, lo si faccia in versi epici o lirici o in tragedia.

– Sì, occorre fare così.

– Ora, non è forse realmente buona la divinità? e non se ne deve parlare così?

– Sicuramente.

– D'altra parte nessuna cosa buona è dannosa. Non è vero? che non lo sia.

– E ciò che non è dannoso può fare danno?

– In nessun modo.

– E ciò che non fa danno produce forse qualche male?

– Nemmeno questo.

– E ciò che non produce male alcuno non sarà neanche causa di un male, no?

– E come potrebbe?

– Ancora: ciò che è buono è vantaggioso?

– Sì.

– Causa di prospero successo?

– Sì.

– Ciò che è buono non è dunque causa di tutto; è causa dei beni, ma non dei mali.

– Perfettamente, ammise.

– Perciò, ripresi, nemmeno la divinità, dato che è buona, sarà causa di tutto, come dice la gente comune. Per gli uomini essa lo sarà di poche cose, e di molte no, perché i beni che noi abbiamo sono assai meno numerosi dei nostri mali e mentre per i beni non occorre pensare ad altro autore che la divinità, le cause dei mali si devono cercare altrove che in lei.

– Le tue parole, rispose, mi sembrano molto vere.

– Non è dunque da approvare, continuai, né Omero né altro poeta che commetta sugli dèi lo sciocco errore di dire che

su la soglia di Zeus due giare son poste,

piene l'una di sorti felici, l'altra d'infelici;

e che chi ottenga da Zeus mescolanza di queste e di quelle «incorre ora in un male, ora in un bene» e chi non le riceva mescolate, ma abbia schiette solo le seconde «per la terra divina l'incalza trista miseria»; né deve dire che per noi Zeus è dispensiere «di beni come di mali». [...]

– Non sai, dissi, che la falsità vera (se mi è lecita questa espressione) è invisibile a tutti, dèi e uomini?

– Come dici?, fece.

– Così, risposi; nessuno volontariamente consente a falsificazioni in quello che è l'elemento principale del proprio io e nei problemi di capitale importanza; ciò che tra tutto particolarmente egli teme è di ricettarvi il falso.

– Non comprendo nemmeno adesso, disse.

– Tu credi, risposi, che io dica qualcosa di straordinario. Dico invece che tutti sarebbero ben poco disposti ad accogliere e conservare nell'anima loro il falso circa le cose che sono, a ignorarle e ad avere e tenersi lì dentro la falsità. È specialmente in tale circostanza che essi la odiano.

- Sì, disse, e molto.
- D'altra parte, come or ora dicevo, con piena ragione si potrebbe chiamare vera falsità l'ignoranza insita nell'anima propria di chi si attiene al falso. Perché la falsità che si esprime nelle parole è un'imitazione dello stato dell'anima, un'immagine prodottasi in un secondo momento, non già una falsità assolutamente pura. Non è così?
- Senza dubbio.
- La vera falsità è dunque invisibile non soltanto agli dèi, ma anche agli uomini.
- Lo credo anch'io.
- E che dire della falsità nelle parole? Quali sono le occasioni e le persone cui essa è utile sì da non attirarsi odio? Non forse nei rapporti con i nemici? e non diventa utile, come un farmaco, anche verso coloro cui si dà il nome di amici, per dissuaderli ogni volta che un accesso di furore o di follia li spinga a qualche cattiva azione? E non la rendiamo utile quando nelle favole mitiche or ora ricordate foggiamo il falso quanto più possibile simile al vero, ignoranti come siamo del vero svolgersi di quei fatti antichi? [...]

Libro terzo

- Ecco, ripresi, quando si parla di dèi, sono pressappoco questi, sembra, i discorsi che si devono fare e non fare, se si vuole che i cittadini imparino, fin dall'infanzia, a rispettare dèi e genitori e a tenere in grande conto la mutua amicizia.
- Sì, disse, credo giusta questa nostra conclusione.
- E se vogliamo renderli coraggiosi? Non dobbiamo fare loro appunto questi discorsi e quanti altri tolgono loro il timore della morte? Credi che potrà essere coraggioso chi nutra in sé questo timore?
- Per Zeus!, rispose, io no.
- E se uno crede all'esistenza di uno spaventoso mondo di Ade, pensi che sarà intrepido di fronte alla morte e che in battaglia la preferirà alla sconfitta e alla schiavitù?
- No davvero.
- Dobbiamo dunque, sembra, sorvegliare anche coloro che si mettono a raccontare queste favole e pregarli di non parlar male, così alla leggera, del mondo di Ade, ma anzi di tesserne l'elogio: perché i loro presenti racconti non sono veritieri e non giovano ai futuri combattenti.
- Certo che dobbiamo, ammise.
- Cominciando dai versi seguenti, feci io, aboliremo allora tutte le espressioni di questo genere:

altrui per salario servir preferirei da contadino

uomo sia pur senza sostanze e di risorse scarso,

che su tutti i morti imperar, gente consunta;

e quest'altra:

e che a mortali e immortali apparissero case

tremende a vedersi, squallide, agli dèi stessi odiose;

e:

ahi! pur nelle case di Ade sussistono anima e spettro,

ma sentimenti vi mancan del tutto;

e questa qui:

lui solo è cosciente, le altre son ombre in rapido moto;

e:

via dalle membra volando l'anima è scesa nell'Ade,

lamentando il suo fato e viril giovinezza perduta;

e questa:

simile a fumo l'anima andava sotterra stridendo;

e:

come quando d'antro divino nel fondo

stridendo svolazzan le nòttole

se dalla fila una si stacchi e cada giù dalla roccia,

e l'una all'altra s'avvinghiano,

così stridendo esse andavano insieme.

Ora, noi preghiamo Omero e gli altri poeti di non prendersela a male se cancelleremo tutte queste espressioni e altre consimili: non perché non siano poetiche e non offrano dilettevole ascolto ai più, ma perché quanto più sono poetiche, tanto meno le devono udire fanciulli e uomini che hanno da essere liberi e paurosi della schiavitù più che della morte.

– Perfettamente. [...]

Per questi motivi occorre smetterla con simili favole: c'è pericolo che facciano sorgere nei nostri giovani grande facilità a commettere il male.

– Precisamente, disse.

– Ebbene, feci io, che specie di discorsi ci rimane ancora, ora che stiamo determinando quali sono leciti e quali no? S'è detto come bisogna parlare degli dèi, e come dei dèmoni, degli eroi e del mondo di Ade.

– Senza dubbio.

– E non resterà quella concernente gli uomini?

– È chiaro.

– Ebbene, amico mio, almeno per il momento ci è impossibile darne le norme.

– Come?

– Perché, credo, diremo che, quando parlano degli uomini, poeti e prosatori travisano i punti capitali, affermando che molti ingiusti sono felici e molti giusti disgraziati; e che l'ingiustizia occulta dà profitto, ma la giustizia è un bene per altri e un castigo per il giusto. E proibiremo di parlare così, mentre imporremo di cantare e di raccontare l'opposto. Non credi?

– Lo so bene, rispose.

– Se dunque convieni che ho ragione, non dovrò dire che sei d'accordo su quello che da tempo è l'oggetto della nostra ricerca?

– La tua supposizione è giusta, disse.

– Ora, che degli uomini si debba parlare in tale modo, non è questione su cui ci metteremo d'accordo solo quando avremo trovato che cosa è la giustizia e come possa per natura recare profitto al giusto, tale egli sembri o no?

– Verissimo, rispose.

– Per il soggetto dei discorsi fermiamoci qui. Subito dopo dobbiamo passare, io credo, all'esame del modo di dizione: così avremo completamente studiato ciò che si deve dire e come va detto.

E Adimanto: – Non comprendo, fece, ciò che intendi dire.

– Eppure lo devi, risposi. Forse capirai meglio così. Tutto quello che raccontano mitologi o poeti, non è narrazione di cose passate o presenti o future?

– E che altro può essere?, disse.

– Ora, non svolgono il loro racconto con una narrazione o semplice o imitativa o in ambedue le forme?

– Anche questo, rispose, debbo comprenderlo con maggiore chiarezza.

– A quanto pare, feci io, sono un maestro ridicolo e tutt'altro che chiaro. Farò dunque come coloro che non sono capaci di spiegarsi e non affronterò la questione tutta in una volta, ma isolandone una parte: e mi proverò a chiarirti in questa il mio pensiero. Dimmi: conosci l'inizio dell'Iliade, dove il poeta dice che Crise prega Agamennone di lasciargli libera la figlia; e quello s'arrabbia e Crise, poiché non ha ottenuto il suo scopo, si rivolge al dio imprecando contro gli Achei?

– Sì, lo conosco.

– Sai dunque che fino ai versi

e tutti pregava già Achei,

specialmente i due Atridi, capi di popoli

il poeta parla in propria persona, senza il minimo tentativo di sviare altrove il nostro pensiero facendoci credere che a parlare sia persona diversa da lui; ma ciò che segue lo dice come se egli stesso fosse Crise e fa ogni sforzo per farci credere che non è Omero a parlare, ma il vecchio sacerdote. E pressappoco così ha composto tutto il resto della narrazione degli eventi di Ilio e di Itaca e in generale dell'Odissea.

– Senza dubbio, rispose.

– Ora, non si tratta di narrazione sia quando riferisce volta a volta i discorsi diretti sia quando riferisce quello che avviene tra un discorso e l'altro?

– Come no?

– Ma quando riferisce un discorso come se fosse un altro, non potremo affermare che egli conforma quanto più può il proprio dire a quello del singolo personaggio che ci preannuncia come immediato interlocutore?

– Potremo affermarlo: perché no?

– Ora, rendersi simile a un altro nella voce o nella figura non è forse imitare colui cui ci si rende simili?

– Sicuramente.

– In questo caso, come sembra, Omero e gli altri poeti compongono la loro narrazione ricorrendo all'imitazione.

– Senza dubbio.

– Se però il poeta non annullasse mai la propria personalità, tutta la sua opera poetica e narrativa sarebbe priva di imitazione. Ma perché tu non dica che non comprendi ancora, ti dirò come questo possa verificarsi. Se Omero, dopo avere detto che Crise era arrivato con il prezzo del riscatto per la figlia a supplicare gli Achei e specialmente i re, avesse poi parlato non come fosse divenuto Crise, ma ancora come Omero, questa sarebbe stata, lo vedi bene, non imitazione, ma semplice narrazione. E si svolgerebbe pressappoco così (non parlerò in versi, perché non ho doti poetiche): «Alla sua venuta il sacerdote esprime l'augurio che gli dèi concedessero loro di prendere Troia e di rimanere incolumi, e chiese che gli rendessero la figlia in cambio del riscatto e per rispetto al dio. A queste sue parole, mentre gli altri lo riverivano e acconsentivano, Agamennone s'infuriò intimandogli di andarsene subito e di non ritornare più, ché non sarebbero bastati a proteggerlo lo scettro e le bende del dio; gli disse che sua figlia, prima di venire liberata, sarebbe invecchiata con lui in Argo; e gli ingiunse di andarsene e di non provocarlo se voleva tornare sano e salvo a casa. A queste parole il vecchio spaventato se ne andò in silenzio, ma lontano dal campo rivolse molte preghiere ad Apollo, invocandolo con gli epiteti suoi propri, ricordandogli e chiedendogli di ricambiare se mai gli avesse fatto qualche dono gradito costruendo templi o sacrificando vittime. E lo pregò che in grazia di questo facesse scontare agli Achei le proprie lacrime con i suoi dardi». Così, amico, conclusi, è una narrazione semplice, senza imitazione.

– Comprendo, rispose.

– Comprendi allora, ripresi, che si ha una narrazione opposta a questa quando si sopprimono le parole intercalate dal poeta tra un discorso e l'altro e si lascino i dialoghi.

– Comprendo, disse, anche questo: è il caso delle tragedie.

– Hai inteso benissimo, risposi, e credo di poterti ormai chiarire ciò che prima non ero capace di spiegare. Esistono tre forme di poesia e mitologia: una che si fonda tutta quanta sull'imitazione, ossia, come tu dici, la tragedia e la commedia; una seconda quando è lo stesso poeta che racconta, e la potrai trovare specialmente nei ditirambi; una terza poi che è un misto delle due precedenti, usata nella poesia epica e in parecchi altri generi, se mi comprendi.

– Ora sì che capisco, fece, quello che volevi dire allora!

– Rammentati anche quanto si era detto subito prima: avevamo affermato di avere già trattato di ciò che si deve dire, ma di dover ancora esaminare come va detto.

– Me ne rammento, sì.

– Proprio questo dicevo, che bisognava metterci d'accordo se dovremo permettere ai poeti di ricorrere alla imitazione quando ci fanno le loro narrazioni, o di ricorrevvi ora sì e ora no, e per quali oggetti sì e per quali altri no; o se dovremo assolutamente vietarla.

– Indovino, disse, che stai indagando se dovremo o no accogliere nel nostro stato la tragedia e la commedia.

– Forse, risposi, ma forse c'è di più. Io stesso ancora non lo so, ma qualunque sia la direzione in cui, come soffio di vento, ci porti il nostro discorso, in quella dovremo procedere.

– Dici bene, ammise.

– Ora, Adimanto, rifletti se i nostri guardiani devono essere o no abili all'imitazione. Non consegue anche questo al principio più sopra fissato, che ciascuno potrà attendere bene a un compito solo, ma non a parecchi? e che se tenterà questa seconda via mettendo mano a parecchi, fallirà in tutti senza riuscire a distinguersi in qualche maniera?

- Certamente.
- Ora, per l'imitazione non vale lo stesso discorso? È in grado l'identica persona d'imitare parecchie cose così bene come una sola?
- No, certo.
- Allora tanto meno potrà nel contempo attendere a un'occupazione importante e imitare abilmente parecchie cose: lo prova il fatto che le stesse persone non sono in grado di fare bene neppure le due imitazioni che sembrano tra loro tanto vicine, quando cioè compongono commedia e tragedia. Poco fa non chiamavi imitazioni questi due generi letterari?
- Sì, ed è vera la tua asserzione che le stesse persone non sono in grado di farle.
- E nemmeno di essere nel contempo rapsodi e attori.
- È vero.
- Anzi, commediografi e tragediografi non ricorrono nemmeno ai medesimi attori: eppure si tratta sempre di imitazioni, no?
- Di imitazioni.
- E inoltre, Adimanto, la natura umana mi appare frazionata in pezzetti ancora più minuti di questi, sì da non essere in grado di imitare bene parecchie cose (*ta polla*), o di fare quelle cose stesse che si producono con le imitazioni.
- Verissimo, rispose.
- Se dunque manterremo saldo il nostro principio iniziale che, esonerati da ogni altro mestiere, i nostri guardiani devono essere scrupolosissimi artefici della libertà dello stato e non attendere ad altro scopo, essi non dovranno allora né fare né imitare altra cosa. E se imitano, dovranno imitare sin da fanciulli i modelli che a loro s'addicono: persone coraggiose, temperanti, pie, liberali, e ogni modello consimile, ma non dovranno né compiere né essere bravi a imitare atti illiberali, e così pure nessun'altra bruttura, a evitare che l'imitazione li porti al bel guadagno di essere ciò che imitano. Non hai notato che le imitazioni, se principiano fin dalla giovinezza e si protraggono a lungo, si consolidano in abitudini e costituiscono una seconda natura? e che il fenomeno ha luogo per il corpo e per la voce come per il pensiero?
- Sì, certo, rispose.
- Perciò, continui, a coloro che pretendiamo di curare e che hanno da essere uomini onesti, non permetteremo d'imitare, essi che sono uomini, una donna, giovane o anziana, mentre insolentisce il marito o contende con dèi e si esalta della sua presunta felicità; o mentre è preda di disgrazie, lutti e lamenti; e tanto più dovremo evitare che la imitino quand'è malata o innamorata o in travaglio di parto.
- Assolutamente, rispose.
- E non dovranno imitare schiave e schiavi intenti ad attività di schiavi.
- No, neppur questo.
- E nemmeno uomini cattivi, sembra, e vili uomini che si comportano all'opposto di come abbiamo detto or ora; che s'ingiuriano e si fanno ridicoli a vicenda e dicono frasi oscene, ubriachi o sobri; e tutte quelle altre sconvenienze che simili individui commettono quando parlano e quando operano, verso sé come verso altri. E non devono nemmeno, a mio giudizio, abituarsi ad adottare linguaggio e condotta di persone impazzite. Pazzi e malvagi, uomini e donne, si devono conoscere, ma non si deve fare né imitare nulla di loro.
- Verissimo, disse.
- Ebbene, ripresi, devono forse imitare forgiatori di metalli o altri artigiani o rematori di triremi o regolatori del ritmo di voga o altro a ciò relativo?

– E come potranno farlo, rispose, se non sarà loro lecito neppure di volgere la mente ad alcuna di queste cose?

– E allora imiteranno nitriti di cavalli, muggiti di tori, scrosciare di fiumi, fragori di mari, tuoni e ogni simile rumore?

– Ma esiste per loro il divieto, disse, di essere pazzi come di rendersi simili a pazzi.

– Se comprendo il tuo pensiero, ripresi, dizione e narrazione presentano un primo aspetto, nei cui limiti dovrebbe svolgersi il racconto dell'uomo realmente perfetto, quando avesse qualcosa da dire; ma ne presentano poi un altro, dissimile dal primo, cui sempre si dovrebbe attenere, mantenendo nei suoi limiti il racconto, l'uomo opposto al primo per indole ed educazione.

– E questi aspetti, disse, quali sono?

– Ecco la mia opinione, risposi; l'uomo a modo, quando giunge nel suo racconto a un detto o a un'azione di un uomo onesto, consentirà a riferirla come se egli stesso fosse quell'uomo; e non si vergognerà di tale imitazione, specialmente se imita chi è onesto e agisce risolutamente e sensatamente. Lo farà invece meno spesso e meno volentieri se imita un uomo prostrato da malattie o da passioni amorose o anche dall'ubriachezza o da qualche altra sventura. Quando però abbia a che fare con un individuo indegno di lui, non consentirà a rendersi seriamente simile a chi è peggiore, se non di sfuggita quando faccia qualcosa di buono; ma si vergognerà sia perché non è allenato a imitare simili individui sia perché tollera a fatica di plasmarsi e conformarsi sul modello di chi è peggiore di lui: comportamento che nel suo pensiero egli spregia, a meno che non si tratti di adottarlo per gioco.

– È naturale, rispose.

– Non ricorrerà dunque a una narrazione quale poco prima noi abbiamo esposta quando parlavamo dei versi di Omero? e il suo dire non parteciperà di tutte due le forme, imitativa e narrativa semplice, pur costituendo l'imitazione, in un lungo discorso, una piccola parte? Sto dicendo sciocchezze?

– Tu dici, e bene, rispose, quale deve essere il modello di un simile oratore.

– Ma chi non è tale, ripresi, quanto meno è bravo, tanto più non narrerà di tutto? e non crederà forse che non ci sia cosa indegna di lui, sì da mettersi a praticare con tutta serietà ogni imitazione davanti a un grande pubblico, anche quelle che or ora dicevamo, tuoni, rumori di venti, di grandine, di argani e di pulegge, suoni di trombe, di *aulòi*, di siringhe e di ogni genere di strumenti, e poi latrati, belati e versi di uccelli? E il suo dire non si baserà tutto sull'imitazione, nella voce come negli atteggiamenti? o non avrà appena un po' di narrazione?

– Anche questa, disse, è una cosa inevitabile.

– Ecco dunque, ripresi, quelli che dicevo i due aspetti della dizione.

– Sì, sono questi, ammise.

– Ora, il primo di essi non comporta piccole variazioni? E se alla dizione si danno armonia e ritmo convenienti, non succede forse, parlando rettamente, di usare suppergiù il medesimo stile e una unica armonia (perché piccole sono le variazioni) e così anche un ritmo uniforme?

– È così senz'altro, disse.

– E il secondo aspetto? Non esige il contrario, ossia ogni sorta di armonie e di ritmi, se lo si deve esprimere a sua volta in maniera appropriata? e ciò perché comporta le più diverse forme di variazioni?

– È proprio così.

– Ora, tutti i poeti e in genere coloro che fanno qualche discorso, non finiscono per usare o l'uno o l'altro di questi due tipi di dizione, oppure uno misto di essi?

– Per forza, ammise.

– E allora, che faremo?, dissi io; accoglieremo nel nostro stato tutti tre questi tipi, oppure uno non misto, o quello misto?

– Se prevale la mia idea, rispose, accoglieremo il tipo non misto basato sull'imitazione dell'uomo dabbene.

– Eppure, Adimanto, è ben gradevole anche quello misto. Per i fanciulli poi, per i pedagoghi e per la maggioranza della gente il tipo opposto a quello da te scelto è di gran lunga il più gradevole.

– Sì, è il più gradevole.

– Potresti però affermare, ripresi, che esso non si adatta alla nostra costituzione, perché da noi non esiste un uomo doppio né multiplo, dato che ciascuno fa una cosa sola.

– Non s'adatta, no.

– E non è per questo che solamente in un simile stato troveremo il calzolaio che fa il calzolaio e non il pilota oltre che il calzolaio? e l'agricoltore che fa l'agricoltore e non il giudice oltre che l'agricoltore? e il guerriero che fa il guerriero e non l'uomo d'affari oltre che il guerriero, e tutti così?

– È vero, rispose.

– A quanto sembra, dunque, se nel nostro stato giungesse un uomo capace per la sua sapienza di assumere ogni forma e di fare ogni imitazione, e volesse prodursi in pubblico con i suoi poemi, noi lo riveriremmo come un essere sacro, meraviglioso e incantevole; ma gli diremmo che nel nostro stato non c'è e non è lecito che ci sia un simile uomo; e lo manderemmo in un altro stato con il capo cosperso di profumi e incoronato di lana. A noi invece, che abbiamo di mira l'utile, serve un poeta e mitologo più austero e meno piacevole, che ci imiti il linguaggio della persona dabbene e atteggi le sue parole a quei modelli che abbiamo posti per legge in principio, quando abbiamo incominciato a educare i soldati.

– Sì, rispose, faremmo proprio così, se stesse in noi.

– Ora, mio caro, feci io, forse abbiamo completamente esaurito la trattazione di quel settore della musica che comprende i discorsi e le favole. Abbiamo esposto quello che si deve dire e come va detto.

– Così sembra pure a me, rispose. ■

Questi passi sono estremamente insidiosi. Come si vede, il dialogo ha un andamento particolarmente rapsodico e pare procedere in modo occasionale. Mancano quasi del tutto espliciti riferimenti teorici e l'intero discorso sembra ruotare intorno a questioni puramente precettistiche. Il che ha indotto numerosi interpreti a ritenere che, a differenza del Libro X, i Libri II e III non abbiano grande rilevanza teorica e che il loro vero elemento di interesse consista nel registrare l'atteggiamento censorio tenuto da Platone nei confronti dei poeti. Eppure, a leggere attentamente, questi passi riverberano la luce di questioni filosofiche decisive. In particolare, viene sollevato il problema del valore di verità da conferire al *mythos*. Non si perde mai occasione di affermare che la poesia va condannata per il suo carattere di menzogna; ma a questa condanna del *mythos* poetico non viene affatto associata una condanna del *mythos* come

tale. In sé il *mythos* non può che essere *logos pseudes*, discorso «falso». Tuttavia, per Platone, non è la «falsità» a costituire motivo inderogabile di condanna. Di per sé il *mythos* è «un falso in cui in qualche modo c'è della verità» (cfr. *supra*, p. 50), e proprio in nome di questa verità è necessario che l'educazione dei giovani cominci dal *mythos* e non dal *logos* filosofico. A costituire motivo di condanna, quindi, non è lo *pseudos*, la falsità che in quanto tale sarebbe prodotta dalla *mimesis*, ma quel tipo particolare di falsità rappresentato dalla *poietike mimesis*. Non l'imitazione in sé, ma ciò che attraverso la *mimesis* viene imitato. In altre parole, nella filosofia platonica la *mimesis* non si costituisce tanto come un problema *gnoseologico*, quanto come un problema *ontologico*.

È a partire da una precisa concezione della verità e della menzogna che Platone può infatti distinguere, come fa a un certo punto del passo (cfr. *supra*, pp. 50-51), tra un modo bello e un modo non bello di *pseudesthai*, di mentire. La *poietike mimesis* è un modo non bello di mentire e ciò dipende dalla sua lontananza dalla verità e da *to ontos on*, da ciò che è vero dell'ente, dall'essere. Ora, ci si potrebbe aspettare che il filosofo ateniese intenda attribuire la causa di questa lontananza semplicemente alla difformità che l'imitazione non può non presentare rispetto a ciò che imita, alla inevitabile differenza tra la copia e l'originale. Se così fosse – e spesso le interpretazioni sono andate proprio in questa direzione – ne andrebbe di mezzo la *mimesis* come tale. La condanna della poesia coinciderebbe pienamente con la condanna dell'imitazione. Le affermazioni platoniche in favore della *mimesis* avrebbero quindi un carattere meramente residuale e lo stesso impianto mimetico della filosofia platonica non potrebbe essere spiegato altrimenti che come una contraddizione bella e buona. O, al limite, come una specie di diversivo, come un esercizio propedeutico alla vera filosofia (la quale verrebbe così ad assumere il carattere speculativo ed esoterico che taluni riconoscono a ipotetiche dottrine non scritte sul Bene professate da Platone nei suoi corsi orali all'Accademia). Ma proprio dalla continuazione del passo che abbiamo letto risulta che le cose non stanno così e che il problema vero non è la *mimesis* in sé, bensì quel peculiare genere di *mimesis* cui dà vita la poesia. Qui infatti Platone ci fa capire che a rendere la mimesi poetica una menzogna pericolosa e ingannevole non è una sua generica difformità rispetto all'oggetto imitato ma, semmai, la verosimiglianza che essa stabilisce con l'oggetto imitato.

Non si spiegherebbe altrimenti la predilezione di Socrate per ciò che con una significativa espressione viene detto *pany akratos pseudos*, una falsità assolutamente pura, considerata in molti casi *chresimon* (utile) rispetto a una falsità che invece si definisce *alethos* (vera) e che è da giudicare dannosa (cfr. *supra*, p. 52). A differenza dell'*eikos* (il verosimile), la pura finzione ha il vantaggio, come Platone dice spesso, di non farci assimilare ciò che imita e di distoglierci così dal potere tirannico che la molteplicità sensibile esercita sull'anima. Lo stesso discorso verrà fatto più avanti, quando si sosterrà che nel campo dell'espressione poetica (*lexis*) il racconto indiretto di personaggi e avvenimenti (*diegesis*) va preferito alla *mimesis* diretta (cfr. *supra*, pp. 55 sgg.) non per l'imitazione in se stessa, ma per l'oggetto che viene imitato: la molteplicità sensibile costituita da uomini e cose estranei all'idea della giustizia e distanti dalla verità del Bene. La *mimesis* in sé è ciò che per due volte (cfr. *supra*, p. 52 e 389b) Platone chiama *pharmakon*, un termine che in greco può significare sia «veleno» che «medicina» e che sta a ricordare che veleno e medicina sono la stessa cosa presa in dosi diverse. La *mimesis* può essere sia veleno che medicina: la differenza è nella cosa che viene imitata.

Ma questo che vuol dire? Vuol dire semplicemente che anche nel problema della *mimesis*, come in ogni altro problema conoscitivo, per Platone è in gioco sempre e innanzitutto l'oggetto imitato, l'ente a cui è riferita la conoscenza. Di qui tutte le conseguenze, apparentemente aporetiche, proprie della teoria platonica della *mimesis*. Di qui l'inversione, tipica della poetica platonica, tra verosimiglianza e verità. Quando la poesia, mettendosi alla ricerca del piacere e non della verità, imita la molteplicità sensibile e non ciò che di più vero c'è al di sopra di essa, le sue rappresentazioni sono tanto più verosimili quanto meno sono veritiere, tanto più persuasive quanto meno veridiche. La tesi verrà poi esplicitamente teorizzata nel *Fedro* (cfr. 272 e sgg.), ma già nella *Repubblica* *aletheia* ed *eikos*, verità e verosimiglianza, si contrappongono e la loro contrapposizione scaturisce da una più generale contrapposizione ontologica tra visibile e invisibile, sensibile e soprasensibile. Per giungere alla verità occorre prescindere dalla molteplicità degli enti sensibili che si hanno sotto gli occhi e risalire dal sensibile al mondo delle idee, a quell'intelligibile che sta al di là del mondo sensibile. L'immagine che scaturisce dalla pura e semplice imitazione del sensibile è, come la

definisce di regola Platone, un *eidolon*, un'immagine dell'apparenza. Ma Platone prevede anche un altro tipo di immagine: quella che nasce dall'imitazione del vero essere una volta che si sia riusciti ad andare al di là dell'apparenza e si sia scorto ciò che veramente è. L'imitazione di quest'altro tipo di oggetto, pur sempre sensibile ma capace di evocare il soprasensibile, consiste in ciò che Platone definisce di regola *eikon*, un'immagine del vero essere.

La duplicità della *mimesis* si coglie quindi nella duplicità di *eikon* ed *eidolon* (icona e idolo) che attraversa per intero la riflessione platonica sul *mythos* e che avrà sviluppi che sopravvivranno a Platone, arrivando a influenzare l'iconografia bizantina e a segnarne le differenze con l'iconografia occidentale paleocristiana (quest'ultima, come vedremo, semplicemente antimimetica). Mentre gli *eidola* sviano l'anima dal vero essere, le *eikones*, pur sempre mimetiche, ne favoriscono ciò che in opere precedenti e successive alla *Repubblica* – nel *Menone*, nel *Fedone*, nel *Fedro* – Platone chiama *anamnesis*, la reminescenza, il ricordo. La verità è qualcosa come un ricordo di ciò che l'anima ha già veduto prima di cadere nella percezione sensibile: l'idea. È il frutto di una precognizione dell'essere che, posseduta dapprima in forma vaga e immemoriale, via via si risveglia quanto più riusciamo ad allontanarci dalle apparenze della molteplicità sensibile e ad accedere alla visione dei loro ascendenti soprasensibili, alle idee, all'intelligibile, la dimensione metafisica in cui dimora il *kallos*, la bellezza.

Nei passi della *Repubblica* dedicati all'educazione poetica scopriamo che a quest'opera di risalimento alla verità partecipa in qualche misura anche la *mimesis*. Non certo la *poietike mimesis* – quella i cui massimi rappresentanti sono Omero, Esiodo e i tragici, continuamente chiamati in causa da Platone – che, in quanto produttrice di idoli sensibili è anzi dannosa per la ricerca della verità e va esiliata dalla *politeia* ideale. Vi partecipa quel genere di *mimesis* che, smettendo di rivolgersi esclusivamente al sensibile, cerca, mediante il sensibile, di rappresentarsi il soprasensibile, di produrne icone sensibili. Come? Prendendo a modello, sostiene Platone, gli unici oggetti visibili che nel mondo sensibile possono ricordare l'essere invisibile: *ta kala*, le cose belle. Il bello, per Platone, è una qualità insita nell'oggetto e non in noi che lo guardiamo. La bellezza è quella proprietà

degli enti sensibili che richiama ai sensi il fondamento soprasensibile da cui tutti gli enti traggono origine.

▷ Nel *Fedro* (cfr. 250 d), Platone definirà la bellezza (*kallos*) la più manifesta (*ekphanestaton*) e la più amabile (*erasmiotaton*). In queste due determinazioni si ritrova tutto il senso e la complessità della teoria platonica del bello e il tratto forse più pertinente e più tipicamente greco della sua ontologia. Solo nella dimensione della bellezza e dell'*eros* si possono dipanare le aporie concernenti la conoscenza dialettica delle idee e del Bene, quale viene trattata da Platone soprattutto nei Libri VI e VII della *Repubblica*. La ricerca, cruciale, della conoscenza del Bene, a cui qui possiamo fare solo un rapido accenno, prevede due diverse strade, la prima percorsa dalla dialettica, l'altra dall'erotica. In un caso come nell'altro è in gioco l'ascesi (*anabasis*) al mondo delle idee. L'ascesi dialettica (peraltro descritta anch'essa per immagini nel famoso *mythos* della caverna) è concepita come una progressiva liberazione dagli *eidola* sensibili. Com'è indicato nel famoso schema della linea tracciato alla fine del Libro VI, attraverso l'educazione dialettica l'anima si innalza al di sopra dei sensi e del pensiero discorsivo (*dianoia*) che ragiona per via di ipotesi (cioè servendosi ancora del sensibile come *ypo-thesis*, 'punto d'appoggio' per la salita) e passa all'intelligenza ultima delle idee (*noesis*), «che non usa più nulla di sensibile». L'aporia riguarda proprio la *noesis*, la quale rappresenta una sorta di vertice ideale della conoscenza umana sprovvisto di applicazioni particolari. Per Platone, infatti, l'oggetto che dovrebbe esserle più proprio, il Bene, l'idea suprema che sta a principio e fondamento di tutte le altre idee e che è *epekeina tes ousias* (al di là della sostanza), come tale non è intelligibile per via logico-teoretica, ma solo per mezzo di una similitudine (quella con il sole, la cui luce è causa della vista come il Bene è causa della conoscenza) cioè nuovamente per una via 'ipotetica', la quale, per arrivare a comprendere il Bene, si avvale di un'*eikon*, di un'immagine sensibile, «analogo» dell'idea soprasensibile.

L'*anabasis* della via erotica – che viene tematizzata in opere successive alla *Repubblica* come il *Fedro* e il *Simposio* ma che tuttavia, affondando le radici nel non-sapere socratico, sta alla base della stessa formazione di Platone e attraversa come una sorta di contromovimento della dialettica tutta la sua filosofia – torna a mediare tra ciò che la dialettica tiene

separato, ricomponendo sensibile e soprasensibile. Infatti, l'invasamento erotico, cioè l'affidamento ad *Eros* – il demone intermedio (*metaxy*) tra il divino e l'umano, in bilico tra presenza e penuria dell'essere, espediente (*mechane*) sensibile per sopperire alla povertà e alla mancanza d'essere che è nel sensibile (cfr. *Simposio*, 201 d sgg.) – fa compiere all'anima quei salti logici che la dialettica non può farle compiere e fa scorgere nella bellezza la manifestazione sensibile del soprasensibile. Nella dimensione erotica, il Bene è intravisto attraverso il bello, cioè attraverso i segni che esso lascia nella realtà sensibile e che ci fanno ricordare della sua presenza. Nell'orizzonte erotico della bellezza si può dunque spiegare, senza alcuna aporia teoretica, tanto la subordinazione gerarchica del sensibile al soprasensibile quanto il carattere autonomo e manifestativo del sensibile stesso. È per questo che nel *Teeteto* (cfr. 151 b sgg.) il sensibile potrà essere indicato come un *phainesthai*, un mostrarsi, un manifestarsi originario e irriducibile dell'ente da cui la conoscenza umana procede in direzione del soprasensibile.

In questo quadro risulta perfettamente perspicua la dimensione erotica in cui nella *Repubblica* Platone iscrive anche la questione della *mimesis*. La conclusione di tutta l'argomentazione intorno al problema della *mousike*, l'educazione poetica dei governanti, è la seguente: «le cose relative alla musica devono risolversi», si dice, *eis ta tou kalou erotika*, «nell'amore del bello» (cfr. 403 c). Sarà dunque *Eros* il nume tutelare di questa seconda forma di *mimesis*, da intendere come una dimensione erotica, una forma dell'*anamnesis* che mediante oggetti belli, cioè mediante oggetti ancora sensibili, richiama tuttavia l'ascendente soprasensibile che ne sta a fondamento (e in questo quadro si può ben dire che anche per Platone, come per la tradizione che lo precede, la *mimesis* sia in qualche modo *mneme*). Questi enti belli sono ciò di cui Platone ci parlerà nella *Repubblica*, indicandoli come quelli sui quali occorre rifondare la *paideia* greca su basi antitragiche. Il passo riportato sopra si conclude, infatti, con una prescrizione: non si deve imitare tutto; si devono imitare solo le cose che hanno affinità con il divino. L'alfa e l'omega di questa nuova *mimesis* dovrà essere l'azione del *kalos kai agathos*: dell'uomo virtuoso, nella cui forma esteriore e attività si coglie la natura immortale dell'anima, ovvero il divino che è in noi. L'*eikon* dell'uomo virtuoso, con la forza di

immedesimazione che la *mimesis* porta con sé, costituirà dunque un espediente sensibile per scorgere il soprasensibile, un mezzo per ricomporre sensibile e soprasensibile. Potremmo dire anche un *symbolon* – letteralmente un segno di riconoscimento, un contrassegno – del soprasensibile ricordando che nella discussione del *Simposio* sull'*eros* (cfr. 191 b) Platone parla di *symbola* come parti di un tutto originario e allude al significato primitivo di questo termine, che rimanda a quelle tessere di terracotta che in Grecia l'ospitante era uso spezzare in due parti perfettamente combacianti per donarne una all'ospite, cosicché anche a distanza di anni e generazioni i discendenti dei due reincontrandosi, potessero ricongiungerle.

La poesia invece – ma soprattutto il teatro e in particolare quello tragico, nella sua vocazione a imitare tutto, a rappresentare la molteplicità, a impersonare direttamente chiunque e qualsiasi situazione – non può dare luogo a *eikones* o a *symbola*, ma solo a *eidola*, rappresentazioni in cui è contenuta quell'esaltazione fine a se stessa del sensibile da cui la *mimesis* autentica deve imparare a prescindere. Il difetto fondamentale della *poietike mimesis* sarà allora non tanto il suo carattere mimetico, che anzi può avere una funzione decisiva e che comunque è ineliminabile dal *logos* umano, quanto il suo carattere poietico o, detto in altre parole, il suo carattere soggettivo. Nel II Libro (cfr. 363 e) Platone aveva fatto un'associazione – che peraltro si ritrova molto spesso nel suo lessico – tra discorso poetico e discorso *idios* (termine spesso tradotto con «privato», ma che significa «privato» nel senso di «parziale», «soggettivo»). Che vuol dire che il discorso poetico è *idios*? Per capirlo in tutta la sua portata, bisogna ricondurre la questione ontologica dell'imitazione al contesto pratico in cui Platone la inserisce nella *Repubblica*. Va sempre ricordato, infatti, che la questione poetica per Platone costituisce innanzitutto un problema politico ed etico. La *Repubblica* si occupa di gettare le basi della *politeia* (la migliore forma di governo) e anche il problema della *mimesis* rientra in questo contesto pratico. Il problema poetico è innanzitutto un problema educativo. Ora, da questo punto di vista, a cosa fa riferimento la distinzione tra rappresentazione vera e rappresentazione verosimile, tra finzione in cui c'è verità e finzione in cui c'è solo verosimiglianza? Alla distinzione tra mondo delle idee e mondo sensibile, certo, ma anche, per dir così, al loro riflesso terreno, politico ed etico, a due diversi tipi di

società, uno votato alla giustizia, alla virtù e al Bene, l'altro votato all'ingiustizia e alla corruzione. Come forma pratica di educazione, la *mimesis* può insegnare a guardare, esaltandole e rendendole verosimili, alle vicende individuali degli uomini – all'uomo singolo o *aner eis*, come lo chiama Platone (cfr. 368 e) – nella cui prospettiva non si può non riconoscere ingiustizia e non è possibile smentire quel quotidiano spettacolo di iniquità a cui ci ha abituato il mondo. È questo il tipo di *mimesis* che, dannoso alla formazione del cittadino, va espulso dalla città. Si pensi, in questo senso, ai poemi omerici e alla tragedia, ovvero al tipo di imitazione a cui Platone fa costante riferimento. Essi si caratterizzano proprio per il loro mettere in scena sciagure (*pathe*) che accadono agli uomini al di là della loro responsabilità diretta, a causa di un destino maligno, spesso deciso da divinità malvagie, ritenute fare il male piuttosto che il bene di uomini giusti. E tuttavia la *mimesis* può anche insegnare ad andare al di là di ciò che si vede, a guardare a ciò che Platone chiama *ole polis* (cfr. 368 e), la città nel suo intero, nella cui prospettiva è possibile ricomporre il disegno della giustizia. Per fare questo c'è bisogno però di uno sguardo più ampio, che sappia prescindere dalle stonature individuali e intravedere il ritmo che unisce le parti al tutto.

Anche l'educazione alla giustizia non può non avvalersi di immagini (cioè di imitazione), ma ha bisogno di un tipo di imitazione che si basi non sulla verosimiglianza con ciò che accade, bensì sulla verità che si vede solo una volta sfondato l'orizzonte dell'*eikos*. L'ordine basato sulla giustizia, il fondamento metafisico che per Platone sorregge il mondo, si può scorgere solo se ci si abitua a guardare al di là del quotidiano spettacolo di ingiustizia che si offre ai nostri occhi. (Nel *Gorgia*, facendo un discorso analogo, il Socrate platonico aveva sostenuto, con grande scandalo dei sofisti con i quali stava interloquendo, che nella ricerca della verità intorno a cos'è il Bene i fatti accaduti [*gegonota tauta*] non hanno di per sé alcun valore per decidere cos'è giusto [470 d sgg.]).

In questo contesto si capisce allora perché Platone associa il discorso poetico al discorso che definisce *idios*, parziale e soggettivo. La poesia è *logos idios*, è un discorso soggettivo, e la sua soggettività viene proprio dal suo essere *eikos*, verosimile, e perciò stesso diversa dalla realtà più vera. Di qui le due forme di espressione di cui si è detto: da un lato quella poetica, nella quale lo sguardo parziale e inconsapevole del vero essere imita la

molteplicità sensibile, fatta di singole vicende incommensurabili con l'ordine invisibile che si lascia cogliere solo nel bello inteso come manifestazione sensibile del Bene. Dall'altro una seconda forma di imitazione, quella che alla fine del Libro III (cfr. 414 b) Platone definisce *gennaion pseudos*, la nobile menzogna. Quest'ultima si può usare nell'educazione dei governanti perché non pretende di imitare tutto, ma solo le cose belle che attraverso il loro aspetto sensibile lasciano trasparire l'intelligibile e sono, appunto, manifestazione del Bene.

La soggettività poetica agisce quindi, per Platone, come una corruzione dello sguardo che ci abitua a guardare al mondo come a un luogo privo di ordine e di giustizia. Ora, se ci chiediamo che cosa egli intende con la nozione di giustizia (*dikaiosyne*), la questione della soggettività dell'imitazione poetica e della necessità di un altro genere di imitazione si comprende in tutta la sua portata. Nel Libro IV (cfr. 433 a) la giustizia verrà definita come «*to ta autou prattein kai me polypragmonein*» (fare ciascuno il proprio e non attendere a troppe cose). Questo è esattamente il principio d'ordine su cui si dovrà basare la *politeia* ideale. Ognuno deve attendere a quello che sa fare. È proprio questo il principio violato dalla *poietike mimesis*. Il poeta imitatore viene presentato come colui che cercando di dare verosimiglianza alla propria opera, imita tutto, imita la molteplicità del mondo visibile senza poter sapere nulla di ciò che imita. Siccome non è dell'uomo conoscere la totalità, non è dell'uomo neanche saper fare tutto, e quindi l'attività poetica, la cui pretesa è proprio quella di imitare *ta polla* (le molte cose, la molteplicità) è solo apparenza di conoscenza. Proprio per questo la mimesi poetica va preclusa all'educazione musicale dei governanti. Come abbiamo già sentito affermare da Socrate, ammettere o no la *mimesis* «dipende dal principio secondo il quale ciascuno non può attendere bene che ad un'unica occupazione» (cfr. 394 e) e siccome la mimesi poetica viola tale principio, non dovrà essere ammessa nella città, pena lo sconvolgimento del suo ordine, cioè della giustizia.

In questo stesso contesto si spiega anche l'ultimo e decisivo elemento della condanna della poesia: il carattere demiurgico che nel Libro X Platone assegna alla *poietike mimesis*.

Libro decimo

– Certo, ripresi, molte altre riflessioni sul nostro stato mi fanno concludere che l'abbiamo fondato nel migliore modo possibile. Ma lo dico soprattutto se penso alla poesia.

– Che cosa pensi?, chiese.

– Di non accoglierne in nessun modo la parte imitativa. Che non si debba assolutamente accoglierla, appare ora e con più evidenza, come a me sembra, poiché sono distinti, ciascuno per conto proprio, gli aspetti dell'anima.

– Come dici?

– A voi posso ben dirlo, ché certo non mi denuncerete agli autori tragici e a tutti gli altri che usano l'imitazione. Tutte le opere di questo genere costituiscono, sembra, un grave danno per lo spirito degli ascoltatori che non dispongono del farmaco, ossia che non le conoscono quali sono effettivamente.

– A che cosa pensi, chiese, per parlare così?

– Si deve dirlo, risposi. Eppure un senso di affetto e di reverenza che fin da fanciullo nutro per Omero mi fa riluttante a parlare. Perché, a mio parere, il primo maestro e guida di tutti codesti bravi tragediografi è stato lui. Ma d'altra parte non si deve onorare un uomo più della verità e, come dico, si deve parlare.

– Senza dubbio.

– Ebbene ascolta, anzi rispondi.

– Chiedi pure.

– Sapresti dirmi che cosa è mai, in generale, l'imitazione? Perché nemmeno io capisco troppo cosa vuole essere.

– Figurati allora, rispose, se lo capirò io!

– Non c'è nulla di strano, ripresi; persone più deboli di vista hanno veduto molte cose prima di persone dallo sguardo più acuto.

– È così, ammise. Però, quando tu sei presente, non mi sentirei nemmeno voglia di parlare, anche se una cosa mi fosse evidente. Vedi piuttosto tu stesso.

– Ebbene, vuoi che, fedeli al nostro solito metodo, incominciamo di qui a esaminare la questione? Siamo soliti, non è vero?, porre un'unica singola specie per ciascun gruppo di molti oggetti ai quali attribuiamo l'identico nome. Forse non comprendi?

– Comprendo.

– Consideriamo anche adesso uno qualunque di questi numerosi oggetti, quello che vuoi. Per esempio, se consenti, esistono molti letti e tavoli, non è vero?

– Come no?

– Però le idee relative a questi mobili sono soltanto due, una del letto e una del tavolo.

– Sì.

– E non siamo anche soliti dire che l'artigiano dell'uno e dell'altro di questi mobili guarda all'idea, per fare così l'uno i letti, l'altro i tavoli che noi usiamo? e non è allo stesso modo per gli altri oggetti? Ma l'idea stessa non la costruisce nessun artigiano. Come potrebbe?

– In nessuna maniera.

– Ma vedi anche come chiami questo artigiano.

– Quale?

– Quello che fa tutti quegli oggetti che ogni singolo operaio fa, ciascuno nel proprio campo specifico.

– Tu parli di un uomo bravo e meraviglioso.

– Non ancora, ma presto potrai affermarlo meglio. Questo medesimo operaio non solo è capace di fare ogni sorta di mobili, ma anche tutti i prodotti della terra, e crea tutti gli esseri viventi e per di più se stesso; e poi crea terra, cielo, dèi e tutto il mondo celeste e sotterraneo dell'Ade.

– Tu parli, rispose, di un sofista ben meraviglioso.

– Non ci credi?, replicai. Dimmi: pensi che un simile artigiano non ci sia affatto? O credi che un autore di tutto questo possa in certo modo esistere e in certo modo no? Non t'accorgi che anche tu stesso saresti capace di fare tutte queste cose, almeno in un certo modo?

– E qual è, chiese, questo modo?

– Un modo non difficile, risposi, anzi attuabile in maniere diverse e rapide, rapidissime addirittura. Basta che tu voglia prendere uno specchio e farlo girare da ogni lato. Rapidamente farai il sole e gli astri celesti, rapidamente la terra e poi te stesso e gli altri esseri viventi, i mobili, le piante e tutti gli oggetti che si dicevano or ora.

– Sì, rispose, oggetti apparenti, ma senza effettiva realtà (*aletheia*).

– Bene, dissi, vieni a proposito per il nostro discorso. A simili artigiani, secondo me, appartiene anche il pittore. Non è vero?

– Come no?

– Ma dirai, credo, che gli oggetti fatti da lui non sono veri. Eppure, in un certo modo almeno, anche il pittore fa un letto. O no?

– Sì, rispose, però anche il suo è un letto apparente.

– E il fabbricante di letti? Non dicevi poco fa che non costruisce la specie in cui diciamo consistere «ciò che è» letto, ma costruisce un determinato letto?

– Lo dicevo, sì.

– Se dunque non fa «quello che è» letto, non farà ciò che è, ma un oggetto che è esattamente come ciò che è, ma che non è. E chi asserisse che l'opera del costruttore di letti o di un altro operaio è cosa perfettamente reale, non rischierebbe di dire cose non vere?

– Non vere, certamente, rispose; così almeno potrà credere chi si occupa di simili argomenti.

– Allora non meravigliamoci affatto se anche questa opera è, rispetto alla verità, qualcosa di vago.

– No, certo.

– Ebbene, ripresi, vuoi che, servendoci di questi medesimi esempi, ricerchiamo chi mai è questo imitatore?

– Se vuoi..., disse.

– Questi nostri letti si presentano sotto tre specie. Uno è quello che è nella natura: potremmo dirlo, credo, creato dal dio. O da qualcun altro?

– Da nessun altro, credo.

– Uno poi è quello costruito dal falegname.

– Sì, disse.

– E uno quello foggato dal pittore. Non è vero?

– Va bene.

– Ora, pittore, costruttore di letti, dio sono tre e sovrintendono a tre specie di letti.

– Sì, tre.

– Ebbene, il dio, sia che non l'abbia voluto sia che qualche necessità l'abbia costretto a non creare nella natura più di un solo e unico letto, si è limitato comunque a fare, in unico esemplare, quel letto in sé, ossia «ciò che è» letto. Ma due o più letti di tal genere il dio non li ha prodotti, e non c'è pericolo che li produca mai.

– Come?, chiese.

– Perché, ripresi, se ne facesse anche due soli, ne riapparirebbe uno di cui ambedue quelli, a loro volta, ripeterebbero la specie. E «ciò che è» letto sarebbe quest'ultimo, anziché quei due.

– Giusto, rispose.

– Conscio di questo, credo, il dio ha voluto essere realmente autore di un letto che realmente è, non di un letto qualsiasi; né ha voluto essere un qualunque fabbricante di letti. E perciò ha prodotto un letto che fosse unico in natura.

– Può darsi.

– Vuoi dunque che lo chiamiamo naturale creatore di questa cosa, o con un titolo consimile?

– È proprio giusto, rispose; perché sia questa sia tutto il resto l'ha fatto in natura.

– E il falegname? Non dobbiamo chiamarlo artigiano del letto?

– Sì.

– E anche il pittore artigiano e autore di questo oggetto?

– No, assolutamente.

– Ma come lo definirai rispetto al letto?

– Secondo me, disse, l'appellativo che più gli si addice potrebbe essere 'imitatore dell'oggetto di cui quegli altri sono artigiani'.

– Bene, risposi. Allora chiami tu imitatore chi è artefice della terza generazione di cose a partire dalla natura?

– Senza dubbio, rispose.

– Tale sarà dunque anche l'autore tragico, se è vero che è un imitatore. Per natura egli è terzo a partire dal re e dalla verità. E tali saranno tutti gli altri imitatori.

– Può essere.

– Eccoci dunque d'accordo sull'imitatore. Ora veniamo al pittore. Dimmi: ti sembra che egli cerchi di imitare il singolo oggetto in sé che è nella natura, oppure le opere degli artigiani?

– Le opere degli artigiani, rispose.

– Quali sono o quali appaiono? Fa' ancora questa distinzione.

– Come dici?, chiese.

– Così: un letto, che tu lo guardi di lato o di fronte o in un modo qualsiasi, differisce forse da se stesso? O non c'è nessuna differenza, anche se appare diverso? E analogamente gli altri oggetti?

– È così, rispose; appare diverso, ma non c'è alcuna differenza.

– Esamina ora quest'altro punto. A quale di questi due fini è conformato l'arte pittorica per ciascun oggetto? A imitare ciò che è così come è, o a imitare ciò che appare così come appare? È imitazione di apparenza o di verità?

– Di apparenza, rispose.

– Allora l'arte imitativa è lungi dal vero e, come sembra, per questo eseguisce ogni cosa, per il fatto di cogliere una piccola parte di ciascun oggetto, una parte che è una copia. Per esempio, il pittore, diciamo, ci dipingerà un calzolaio, un falegname, gli altri artigiani senza intendersi di alcuna delle loro arti. Tuttavia, se fosse un buon pittore, dipingendo un falegname e facendolo vedere da lontano, potrebbe turlupinare bambini e gente sciocca, illudendoli che si tratti di un vero falegname.

– Perché no?

– Ma, mio caro, di tutti costoro si deve, credo, pensare così. Quando, a proposito di un certo individuo, uno venga ad annunziarci di avere incontrato un uomo che conosce tutti i mestieri e ogni altra nozione propria dei singoli specialisti, e tutto conosce più esattamente di chiunque altro, a tale persona dovremo replicare che è un sempliciotto e che con ogni probabilità ha

incontrato un ciarlatano, un imitatore, da cui è stato turlupinato; e così gli è sembrato onnisciente, ma solo perché è lui incapace di vagliare scienza, ignoranza e imitazione.

– Verissimo, disse.

– Dopo di che, feci io, dobbiamo esaminare la tragedia e il suo caposcuola Omero, perché sentiamo dire da taluni che costoro conoscono tutte le arti e tutte le cose umane pertinenti alla virtù e al vizio, e perfino le divine. Infatti, dicono, il buon poeta, se deve comporre bene sugli argomenti che vuole trattare, è costretto a comporre avendone conoscenza; altrimenti non può comporre. Occorre dunque esaminare se questa gente, per avere incontrato questi imitatori, si è fatta turlupinare e se, vedendone le opere, non si accorge che sono lontane di tre gradi dall'essere e facilmente eseguibili da chi ignori la verità (perché quegli imitatori producono apparenze, non cose reali); oppure se le sue parole hanno senso e realmente i buoni poeti conoscono gli argomenti che, secondo i più, trattano con bravura.

– Sì, è un'indagine senza dubbio da fare, rispose.

– Ebbene, se uno potesse fare ambedue le cose, cioè l'oggetto da imitare e la copia, credi che si lascerebbe andare seriamente a costruire delle copie e che di questo farebbe l'ideale supremo della propria vita?

– Io no davvero.

– In ogni caso, credo, se possedesse vera scienza di ciò che imita, attenderebbe seriamente alle opere assai più che alle imitazioni, cercherebbe di lasciare a ricordo di sé numerose e belle opere e preferirebbe essere la persona encomiata che l'encomiatore.

– Credo di sì, rispose; ché non sono pari l'onore e l'utile.

– Di tutto il resto dunque non chiediamo conto a Omero o a qualsivoglia altro poeta. Non domandiamo a chi di loro era medico, e non soltanto imitatore di discorsi medici, quali persone si possano citare come guarite da un poeta antico o moderno, come le ha guarite Asclepio; o quali discepoli nell'arte medica egli abbia lasciati, così come Asclepio ha lasciato i suoi discendenti. Non interrogiamoli poi sulle altre arti, ma lasciamo perdere. Ma non è giusto interrogarlo su quegli argomenti molto importanti e attraenti di cui Omero prende a parlare, ossia guerre, comandi militari, governi di stati e infine educazione dell'uomo? Gli chiederemo «Caro Omero, se è vero che in quanto a virtù non sei terzo a partire dalla verità, se cioè non sei quell'artigiano di una copia che abbiamo definito imitatore, e se è vero invece che vieni al secondo posto e che sei riuscito a conoscere quali occupazioni rendono migliori o peggiori gli uomini in privato e in pubblico, dicci quale stato per merito tuo ha ottenuto un governo migliore, come Lacedemone per merito di Licurgo e molti stati grandi e piccoli per merito di varie altre persone; di' quale stato ti riconosce il merito di avere agito da buon legislatore e fatto l'utile dei suoi cittadini. Italia e Sicilia lo riconoscono a Caronda e noi a Solone, ma a te chi?». Potrà citarne qualcuno?

– Non credo, rispose Glaucone. ■

Come si vede, il passo non fa che approfondire le direttrici già percorse. Anch'esso è insidioso. Se i passi tratti dai Libri II e III all'apparenza accusavano un certo deficit teorico, il passo del Libro X può accusare, al contrario, una certa sovraesposizione teorica, che lo porta a liquidare in poche disinvolute battute problemi di prima grandezza, quali quello del rapporto tra demiurgo divino e mondo delle idee, altrove affrontati da

Platone con ben altra concentrazione. Ma ai fini del discorso sulla *mimesis* la cosa non è così importante. Si capisce perfettamente che l'intero ragionamento è costruito al solo scopo di evidenziare la differenza tra poeta imitatore e tecnico. Imitatore è anche il *technites*, l'artigiano che imita l'idea da cui trae spunto per realizzare la propria opera tecnica. Ma mentre costui sa quello che sta facendo e lo fa con sapienza, il poeta, in quanto imitatore della molteplicità fenomenica, non può sapere di ogni cosa che imita, ed è portato a imitarne solo l'apparenza. Qui entra definitivamente in gioco la grande questione della differenza tra *techne* e *mimesis*. La *techne* è un'attività produttiva che, diversamente dalla *poietike mimesis* (l'attività poetica), sa rendere in ogni momento conto del proprio fare. Il tecnico sa fare o riprodurre bene una sola cosa, sa attendere a una sola mansione (la falegnameria, la calzoleria, la medicina ecc.), il poeta invece riproduce molte cose di genere diverso. La sua attività viene paragonata a quella di uno che proclamasse di saper riprodurre tutta la realtà semplicemente prendendo uno specchio e riflettendo tutti gli oggetti che gli si fanno incontro. Chi imita la molteplicità sensibile non può essere considerato un esperto di ciò che imita. In questo senso la *poietike mimesis* non si può in alcun modo considerare una *techne* e questo è l'altro grande motivo di condanna della poesia: mentre l'attività del *technites* coopera alla costruzione della giustizia, l'attività del poeta no. Solo una demiurgia di tipo divino sarebbe in grado di riprodurre la totalità dell'essente. La natura umana, invece, come Socrate ci aveva già ricordato nel Libro III, «non può imitare bene la molteplicità (*ta polla*)» (cfr. *supra*, p. 57), ovvero non può ricondurre questa molteplicità all'uno, all'intero, alla totalità che ne costituisce il vero essere.

L'esilio del poeta come demiurgo umano è dunque necessario. La mimesi poetica danneggia l'ordine tecnico su cui si basa lo Stato perché si impone come un illusorio sapere della totalità. La sua vocazione demiurgica non è di tipo tecnico, ma artificiale. Il *mimetes*, l'imitatore – termine con cui anche nel Libro X Platone sta designando non ogni tipo di imitatore ma, come specifica, il pittore e il poeta tragico, cioè le massime figure dell'imitazione poetica – non può essere avvicinato né al *technites*, né al demiurgo divino. Non è un tecnico, perché non produce *tina onta*, cose determinate. E non è un demiurgo divino, perché non ha a che fare con le idee. La sua unica prerogativa è, come si legge nel passo,

dare luogo a simulacri degli enti (*phainomena*) senza *aletheia*, senza verità (cfr. *supra*, p. 69). L'imitatore poetico è demiurgo umano, e realizza perciò il peggior atto conoscitivo possibile in natura: quello perfettamente riassumibile sotto l'espressione tradizionale di *poietike mimesis*. Questa è una forma di conoscenza parziale e soggettiva che, come tale, pregiudica ogni possibilità di accoglimento dell'essere da parte della nostra anima, cioè ogni *ricordo* di ciò che l'ente è veramente, interponendo un diaframma tra la nostra anima e la verità. Il poeta è *eidolou demiourgos*, demiurgo dell'idolo, «tre volte lontano dalla verità sulla virtù» (cfr. *supra*, p. 72), ovvero dalla verità del Bene.

Non potrebbe esserci una conclusione più perentoria di questa. Ma il dialogo non si chiude qui, con la semplice attestazione di una *palaia diaphora* (un antico dissidio) tra poesia e filosofia (cfr. 607 b). Anche nel Libro X si ripropone lo stesso schema dualistico proposto nei Libri II e III: una critica feroce, spietata alla *poietike mimesis*, e la reintroduzione di un'altra forma di *mimesis* diversa da quella poetica. Di nuovo, accanto a una condanna così inappellabile della *poiesis*, riemerge un'altra considerazione della *mimesis*. Ma questa volta non in forma teorica bensì nella forma direttamente mimetica che Platone intende dare alla sua educazione filosofica. Dopo aver condannato il *mythos* poetico, Platone conclude la *Repubblica* con il mito di Er, uno tra i più alti e grandiosi di tutta l'antichità greca: il racconto di una ascesi nell'aldilà compiuta da un soldato che, creduto morto in battaglia, è condotto dal demone nell'oltretomba e, una volta tornato tra i viventi, è in grado di raccontare l'invisibile. Il mito di Er viene messo in diretta ed esplicita concorrenza con uno dei momenti più elevati della poesia greca: il Libro XI dell'*Odissea*, in cui si narra di Ulisse che discende agli Inferi per interpellare Tiresia (cfr. 614 b sgg.). Ma, tiene a ribadire a scanso di equivoci il Socrate platonico (cfr. 614 b) «il mio non sarà un apologo di Alcino». Ovvero non sarà un *mythos* di tipo poetico, volto – come fanno nel modo più straordinario proprio i poemi omerici – a riportare alla dimensione umana anche le cose ultraterrene. Sarà infatti, per certi versi, il suo contrario. Un tentativo di evocare per mezzo di immagini (come tali sensibili e mimetiche) ciò che nel mito viene definito più volte *to ekei*, l'oltre, ovvero quella dimensione soprasensibile e metafisica che è la vera cifra del pensiero platonico. In questo *mythos* Platone cercherà di

sintetizzare il suo progetto di mimesi filosofica provando a portare a rappresentazione l'invisibile non, come i poeti, attraverso un *eidolon* ma per mezzo di un'*eikon*, o di un *symbolon* nel senso sopra chiarito: un'immagine in cui il sensibile sia contrassegno del soprasensibile, in cui cioè sensibile e soprasensibile si ricompongano in un tutto. Non solo, dunque, il mito di Er non è, come a prima vista può sembrare, qualcosa di aggiunto al piano dell'opera ma, al contrario, nessun'altra conclusione potrebbe adattarsi meglio alla *Repubblica* di un *mythos* come questo. Un *mythos* che, come recitano le ultime parole del dialogo (cfr. 621 c), «si è salvato» e può salvare l'anima di chi si lascia persuadere da esso.

A questo punto, abbiamo finalmente davanti a noi tutti gli elementi per valutare con maggiore consapevolezza la diagnosi nietzscheana sulle cause che hanno portato alla morte dell'arte tragica e per gettare una prima luce sui moventi del processo di separazione tra arte ed esperienza di verità. Nell'imputare alla filosofia socratico-platonica quella svalutazione del sensibile che costringerà l'arte dionisiaca al suicidio e condurrà al trionfo del «logos» filosofico, Nietzsche non tiene conto della dimensione platonica dell'«eros», in cui il «mythos», a cominciare dal «mythos» stesso della filosofia di Platone, trova il proprio insostituibile ruolo. Possiamo concedere a Nietzsche che Platone, riprendendo il progetto socratico, abbia voluto «correggere l'esistenza»: come abbiamo visto, la critica etico-politica che Platone muove alla poesia va proprio nel senso di cercare di cambiare l'esistente ispirandosi a un modello ideale di ordine e di armonia. Ma non possiamo concedergli che in questo progetto, oltre a una subordinazione gerarchica del sensibile al soprasensibile, dell'«aisthesis» alla «theoria», si trovi già anche la riduzione di una dimensione all'altra. Nel dualismo platonico di mondo sensibile e mondo delle idee trova forma, al contrario, l'affermazione di due realtà autonome e separate, che si incontrano unicamente nella dimensione erotica della bellezza. La riduzione dell'«aisthesis» alla «theoria» avverrà, come vedremo, solo con la filosofia neoplatonica dei secoli successivi e avrà un senso ben diverso da quello espresso nella tesi hegeliana sul carattere di passato dell'arte e sul suo 'superamento' da parte della filosofia. Se guardiamo, in definitiva, allo stile peculiare della filosofia di Platone, a quella mimesi dialogica rivolta alla ricerca della verità «historike» — per usare il termine platonico — che costituisce il tratto più proprio del suo filosofare, dobbiamo invece concludere che anche nel suo pensiero — se non soprattutto nel suo pensiero — è presente quel connubio tra «mythos» e «logos» e tra bellezza e verità che è il carattere

distintivo di tutta quanta la poetica greca. Un connubio che, anche in presenza di forti spinte razionalizzatrici come quelle che si hanno con la filosofia di Platone e – lo vedremo subito – di Aristotele, rende il pensiero classico ancora sostanzialmente estraneo a quel movimento di progressiva separazione di arte e verità di cui stiamo cercando le origini.

Capitolo quarto.

Aristotele.

Poesia e verità pratica

Se riconduciamo l'antichità classica nella sua prospettiva appropriata, che per la poesia è quella della *mimesis*, ci accorgiamo che essa non ha mai mancato di riconoscere un rapporto tra la verità e la forma non logica del pensiero – la forma del *mythos* – di cui fa parte anche l'arte poetica. Abbiamo appena finito di vedere come nemmeno nel contesto di una spietata critica alla poesia quale fu quella platonica si potesse fare a meno di riguadagnare alla verità la dimensione del *mythos* e della *mimesis*. Nei secoli più antichi, del resto, *logos* e *mythos* non avevano confini disciplinari definiti e 'poeti filosofi' come Omero e Esiodo, o 'filosofi poeti' come Empedocle e Parmenide si confrontavano sullo stesso terreno: la ricerca della verità. Ma, come testimoniano sia Platone nel *Teeteto* (cfr. 155 d) che Aristotele nel Libro *Alfa* della *Metafisica* (cfr. 982 b 11-19) anche quando l'epoca 'socratica' formalizzò un sapere filosofico distinto da quello poetico, *logos* e *mythos* continuarono ad essere accomunati come forme scaturite da una medesima fonte: il *thaumazein*, lo stupore, la meraviglia e l'ammirazione occasionati dal manifestarsi dell'essere. Di questo quadro epocale, la poetica aristotelica rappresenta il compimento naturale. Sarà proprio Aristotele, infatti, a ricondurre le istanze veritative della poetica platonica nel campo tradizionale della *paideia* poetico-tragica, superando le resistenze teoriche di Platone in virtù di un concetto di verità più ampio di quello platonico, capace di interessare l'intero territorio dell'attività pratica umana.

Anche Aristotele fonda la sua teoria dell'arte poetica sulla nozione di *mimesis*. Questo è un punto di contatto con Platone. Aristotele ritiene che un insieme di attività che vanno dalla poesia alla pittura al teatro si

possano avvicinare in quanto tutte *mimeseis*, imitazioni. Ma la sua considerazione comporta anche un immediato elemento di distacco dal maestro: come accadeva nella tradizione preplatonica, Aristotele torna a parlare di *mimesis* senza ulteriori specificazioni e senza distinguere, come Platone, tra mimesi poetica e mimesi filosofica. La *mimesis*, in quanto tale, è decisiva per l'apprendimento e l'educazione e pertanto essa è filosofica, senza distinzioni. Ma che cosa induce Aristotele a riunificare ciò che il maestro Platone riteneva scisso? Su cosa si sostiene questa ricomposizione? Si può dire, anticipando le questioni che saranno oggetto del capitolo, che essa si fonda su una concezione della verità più ampia e flessibile di quella platonica, allargata all'intero orizzonte della vita pratica e resa interamente disponibile per quella dimensione del sapere che, autonoma dall'*episteme* (la scienza, il sapere rigoroso), si costituisce come *doxa*, opinione. Se Platone, identificando verità ed *episteme*, poteva parlare dell'*orthē doxa* (l'opinione corretta) solo come il primo passo verso la verità e solo in relazione a un ambito ristretto e specifico del mondo del divenire (quello della bellezza sensibile e dell'*eros*), Aristotele potrà parlarne come di un sapere autonomo, portatore di verità intorno all'intero campo del divenire contingente, in gran parte precluso all'*episteme*.

In ambito poetico ciò risulta innanzitutto dal fatto che Aristotele, in contrasto con l'alternativa platonica di *aletheia* ed *eikos* (verità e verosimiglianza), rivendica una sostanziale continuità tra le due nozioni. Tutto nasce dalla differenza di valore data all'*eikos*. Anche per Aristotele il risultato dell'imitazione poetica è il verosimile, ma nel verosimile c'è, a suo giudizio, una parte non secondaria di verità. L'apparenza sensibile (*ta phainomena*), che Platone in larga misura contrapponeva alla verità, è il modo in cui il vero si presenta in prima istanza alla conoscenza umana. Tant'è che nel Libro VII dell'*Etica nicomachea*, l'ultima e più importante delle etiche presenti nel *corpus*, si può muovere a Platone e a Socrate il rimprovero di non aver saputo tenerla nel debito conto. Ma non anticipiamo e osserviamo intanto il problema così come Aristotele lo ha posto nella sua *Poetica*.

■ *Aristotele, Imitazione e tragedia*

1. Tratteremo della poetica nel suo insieme e delle sue forme, quale finalità abbia ciascuna di esse, e come si debbano comporre le trame perché la poesia riesca bene, e inoltre quante e quali

siano le sue parti, e quant'altro appartiene alla medesima disciplina, cominciando dapprima, secondo un ordine naturale, dai princìpi.

L'epica, la poesia tragica, la commedia, la composizione dei ditirambi, la maggior parte dell'auletica e della citaristica sono, in generale, tutte imitazioni, ma si differenziano l'una dall'altra per tre fattori: o perché imitano con mezzi diversi, o oggetti diversi, o diversamente, cioè non allo stesso modo. Come alcuni imitano molti oggetti riproducendone l'immagine con il colore e il disegno (per arte o per pratica), e altri con la voce, così tutte le arti suddette compiono l'imitazione con il ritmo, la parola e la melodia, insieme o separatamente. Ad esempio, auletica e citaristica e le altre arti che hanno finalità simile, come l'arte della siringa, usano soltanto il ritmo e la melodia; la danza usa il ritmo senza melodia (anche i danzatori infatti, attraverso i ritmi figurati, imitano caratteri, casi e azioni). Le arti che si servono della nuda parola, o dei metri, o mescolandoli o usando un metro solo, restano fino ad oggi senza nome: non possediamo una denominazione comune per i mimi di Sofrone e di Senarco e per i dialoghi socratici, e neppure per le imitazioni fatte in trimetri o in versi elegiaci o in versi simili, tranne che la gente, aggiungendo al metro un suffisso, chiama gli uni elegiaci e gli altri epici, definendoli cioè poeti non per l'imitazione, ma complessivamente per il metro che adoperano. Anche chi pubblica opere in versi su argomenti di medicina o di scienza sono abituati a chiamarlo in questo modo; ma a parte il metro, non c'è niente in comune tra Omero ed Empedocle, per cui sarebbe giusto chiamare l'uno poeta e l'altro scienziato piuttosto che poeta. Allo stesso modo non si può che chiamare poeta anche chi compie l'imitazione mescolando tutti i metri, come ha fatto Cheremone nel *Centauro*, rapsodia mista di tutti i metri. Questo punto resti dunque così definito. Ci sono poi arti che usano tutti i mezzi (intendo il ritmo, il canto, il metro), come la poesia ditirambica, quella nomica, la tragedia, la commedia, ma si distinguono tra loro perché alcune li usano tutti insieme, altre separatamente per diverse parti. Queste sono le differenze tra le arti relativamente ai mezzi con cui si compie l'imitazione. [...]

4. Nel suo insieme la poetica sembra aver tratto origine da due cause, entrambe naturali: l'imitare è congenito fin dall'infanzia all'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; dalle imitazioni tutti ricavano piacere. Ne è indizio ciò che avviene nell'esperienza. Anche di ciò che ci dà pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta riproduzione, come le immagini delle belve più odiose e dei cadaveri. La causa, anche di ciò, è che imparare è un grandissimo piacere non solo per i filosofi ma anche per tutti gli altri, tranne che ne partecipano in minor misura. Si gode dunque a vedere le immagini perché contemplandole si apprende e si sillogizza su cos'è ciascuna cosa, ad esempio che questo è quello. Se poi quell'immagine capita di non averla mai vista prima, allora non procurerà piacere in quanto imitazione, ma per la sua fattura, il colore o qualche altro motivo del genere. Poiché dunque per natura noi possediamo il gusto dell'imitazione, della melodia e del ritmo – giacché è chiaro che i metri fanno parte del ritmo –, all'inizio quelli che erano particolarmente portati in questo campo a poco a poco diedero vita alla poesia con le proprie improvvisazioni. La poesia si distinse secondo i caratteri propri di ciascuno: i più austeri imitarono le azioni belle, di persone dello stesso tipo, i più correvi quelli di persone dappoco, componendo all'inizio invettive, come quegli altri inni ed encomi. [...]

6. Della poesia in esametri e della commedia parlerò in seguito; ora tratteremo della tragedia, ricavando dalle premesse precedenti la definizione della sua sostanza: tragedia è imitazione di un'azione seria e compiuta, avente una sua grandezza, in un linguaggio condito da ornamenti, separatamente per ciascun elemento nelle sue parti, di persone che agiscono e non tramite una

narrazione, che attraverso la pietà e la paura porta ad effetto la catarsi di passioni come queste. Per discorso condito da ornamenti intendo quello che possiede ritmo e melodia; e separatamente per ciascun elemento nel senso che in certi casi si opera solo col metro, in altri con la melodia. Poiché l'imitazione è realizzata da personaggi che agiscono, prima di tutto ne consegue necessariamente che una parte della tragedia sarà l'allestimento dello spettacolo, poi la musica e la dizione: questi sono i mezzi con cui si compie l'imitazione. Intendo per dizione la composizione dei versi; quanto alla musica, ha una funzione del tutto evidente.

Poiché è imitazione di un'azione, è realizzata da personaggi che agiscono, e che necessariamente hanno certe qualità di carattere e di pensiero (per questo diciamo che le azioni stesse hanno certe qualità, e a causa di esse tutti riescono o falliscono); l'imitazione dell'azione vera e propria è la trama. Per trama intendo in questo senso la sistemazione dei fatti, per caratteri ciò per cui diciamo che chi agisce ha certe qualità, per pensiero ciò con cui parlando si argomenta o si esprime un giudizio. La tragedia dunque ha necessariamente sei parti, che determinano le sue qualità: la trama, i caratteri, la dizione, il pensiero, lo spettacolo e la musica. Due riguardano i mezzi dell'imitazione, uno i modi, tre gli oggetti imitati, e oltre a questi fattori non c'è niente altro. Questi sono gli elementi di cui si avvalgono: [...] contiene infatti allo stesso modo [...], caratteri, trama, dizione, musica e pensiero; ma il più importante è la sistemazione degli eventi, perché la tragedia non è imitazione di uomini, ma di azione e di vita. Non si agisce dunque per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri in dipendenza delle azioni, di modo che gli eventi e la trama sono il fine della tragedia, e il fine è la cosa determinante. Inoltre senza azione non può esservi tragedia, mentre senza caratteri potrebbe: in effetti le tragedie di molti poeti più recenti sono senza caratteri: ci sono molti poeti di questo tipo, che si trovano nella stessa posizione di Zeusi rispetto a Polignoto: Polignoto infatti è un buon pittore di caratteri, mentre la pittura di Zeusi ne è totalmente priva. Anche se si mettono in bell'ordine discorsi morali, ben costruiti nella dizione e nel pensiero, con ciò non si realizza l'effetto della tragedia; molto più lo realizza una tragedia carente sotto questi aspetti, ma che possiede una trama e una sistemazione degli eventi. Inoltre i mezzi con cui la tragedia esercita il suo maggior fascino sono parti della trama, come i colpi di scena e i riconoscimenti. Un altro indizio di ciò è che i poeti che si mettono a comporre raggiungono la perfezione nella dizione e nei caratteri ben prima che nella sistemazione degli eventi: questo vale per quasi tutti i poeti più antichi.

Il principio dunque, e per così dire l'anima della tragedia, è la trama; al secondo posto vengono i caratteri – capita lo stesso che nella pittura: se si versano a caso i più bei colori, non si ottiene lo stesso piacere che se si disegna in bianco un'immagine. La tragedia è imitazione di un'azione, e di conseguenza soprattutto di persone che agiscono. Al terzo posto viene il pensiero, cioè la capacità di dire le cose giuste e appropriate, come nei discorsi dei politici e degli oratori. I poeti antichi fanno parlare i loro personaggi come uomini politici, i moderni come oratori. Il carattere è ciò che rivela la scelta – sono dunque senza carattere quei discorsi dove manca l'oggetto delle scelte, in positivo o in negativo, del parlante –, mentre il pensiero è ciò con cui si argomenta che qualcosa è o non è, o si dimostra qualche idea generale. Al quarto posto viene la dizione [...]: intendo, come ho detto prima, l'espressione che si realizza attraverso le parole, e ha la stessa efficacia in versi o in prosa. Tra i fattori restanti, la musica è l'ornamento maggiore, mentre lo spettacolo ha sì un grande fascino, ma è l'elemento più estraneo all'arte e meno proprio della poetica. La potenzialità della tragedia, infatti, si dà anche in assenza di scena e di attori: del resto, per la riuscita degli spettacoli, il lavoro dello scenografo è più importante di quello del poeta.

7. Dopo avere definito questi punti, diciamo quale deve essere la sistemazione degli eventi, dal momento che è questo il primo e più importante fattore della tragedia. Si è stabilito che la

tragedia è imitazione di un'azione compiuta e intera, dotata di una certa grandezza (esistono infatti anche unità intere prive di grandezza). Intero è ciò che ha un inizio, una fase mediana e una conclusione. Inizio è ciò che esiste di per sé, senza venire necessariamente dopo qualcos'altro, e dopo il quale c'è o si produce qualcos'altro; conclusione al contrario è ciò che esiste necessariamente o per lo più dopo qualcos'altro, e dopo il quale non c'è nient'altro. In mezzo sta quello che viene dopo qualcos'altro ed è seguito a sua volta da qualcos'altro. Le trame ben composte non devono cominciare né finire come capita, ma usare le strutture che ho detto. Inoltre il bello, sia animato o sia tutto ciò che è composto di parti, deve non solo avere queste parti ordinate, ma possedere una grandezza non casuale. Il bello è infatti tale per grandezza e disposizione: un bell'animale non può essere minuscolo (perché la vista si confonde in tempi che sono quasi impercettibili), né gigantesco, perché in questo caso non si dà una vista complessiva, e chi guarda perde l'unità e l'interesse, come accadrebbe per esempio di un animale grande diecimila stadi. Come dunque deve esserci una grandezza per i corpi e gli animali, abbracciabile con lo sguardo, così anche le trame devono avere una loro lunghezza, abbracciabile con la memoria: non appartiene però all'arte il limite che si riferisce alla rappresentazione e alla ricezione; se bisognasse rappresentare cento tragedie, si rappresenterebbero con la clessidra [...]. Invece il limite relativo alla natura del fatto è che, riguardo alla grandezza, è più bello ciò che è più grande, finché si mantiene perspicuo; o se si vuole una definizione generale, una grandezza tale che, svolgendosi una serie continua di eventi secondo verosimiglianza o necessità, si produca il passaggio dalla disgrazia alla fortuna o dalla fortuna alla disgrazia: questa è una definizione adeguata della grandezza.

8. La trama è unitaria non, come alcuni pensano, quando riguarda una sola persona: a quell'uno infatti possono succedere molte e infinite cose, da alcune delle quali non si ricava nessuna unità. Vi sono anche molte azioni di una sola persona, dalle quali non si forma nessuna azione unitaria. Per questo motivo hanno evidentemente sbagliato tutti i poeti che hanno composto un'*Eracleide*, una *Teseide*, o simili. Pensano che siccome Eracle è un individuo, una debba risultare anche la trama. Omero invece come al solito si distingue e sembra aver visto bene anche su questo punto, sia per arte o sia per natura: componendo l'*Odissea*, non vi mise tutti i fatti accaduti a Odisseo, per esempio che ricevette una ferita sul Parnaso, o che si finse pazzo durante l'adunata dei Greci, perché, dato uno di questi due fatti, l'altro non può dirsi accaduto secondo necessità o verosimiglianza – compose invece l'*Odissea* intorno a un'unica azione nel senso che ho detto, e allo stesso modo anche l'*Iliade*. Come dunque, nelle altre imitazioni, è imitazione unitaria quella di un solo oggetto, così anche la trama, essendo imitazione di un'azione, deve esserlo di una sola e intera, e le parti che la compongono devono essere collegate in modo tale che, cambiando o togliendo una parte, l'intero risulti alterato e sconnesso: infatti quello che, presente o assente, non produce conseguenze evidenti, non è parte dell'intero.

9. Da quanto si è detto risulta chiaro che compito del poeta non è dire ciò che è avvenuto ma ciò che potrebbe avvenire, vale a dire ciò che è possibile secondo verosimiglianza o necessità. Lo storico e il poeta non differiscono tra loro per il fatto di esprimersi in versi o in prosa – si potrebbero mettere in versi le storie di Erodoto, e in versi come in prosa resterebbero comunque storia –, ma differiscono in quanto uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. Per questo motivo la poesia è più filosofica e più seria della storia, perché la poesia si occupa piuttosto dell'universale, mentre la storia racconta i particolari. Appartiene all'universale il fatto che a qualcuno capiti di dire o di fare certe cose secondo verosimiglianza o necessità, e a questo mira la poesia, aggiungendo successivamente i nomi; appartiene invece al particolare dire

cosa ha fatto o cosa è capitato ad Alcibiade. Questo è chiaro ormai nel caso della commedia: i poeti comici infatti compongono la trama attraverso vicende verosimili, e solo dopo aggiungono dei nomi casuali, a differenza dei compositori di giambi che compongono su di una persona in particolare. Nel caso della tragedia, invece, ci si attiene ai nomi già esistenti. La causa di ciò è che il possibile è già di per sé credibile; di ciò che non è avvenuto noi non abbiamo ancora fiducia che sia possibile, mentre di ciò che è avvenuto è sempre chiaro che era possibile: se non fosse stato possibile non sarebbe avvenuto. Per altro in certe tragedie ci sono solo uno o due nomi noti, mentre gli altri sono inventati: in altre non ce n'è nessuno, come nell'*Anteo* di Agatone, in cui fatti e nomi sono ugualmente inventati, e nondimeno piace. Di conseguenza, non si deve cercare di attenersi a tutti i costi ai miti tradizionali che le tragedie prendono ad argomento: sarebbe ridicolo, perché ciò che è noto è noto a pochi, ma piace a tutti. È chiaro dunque che il poeta deve essere creatore di trame piuttosto che di versi, perché è poeta in quanto imita, e imita le azioni. Se anche gli capita di rappresentare fatti avvenuti, è ugualmente poeta: niente impedisce infatti che tra i fatti avvenuti ce ne siano alcuni che è verosimile avvengano, e secondo una tale verosimiglianza ne è lui il creatore.

Fra le trame e le azioni semplici, quelle episodiche sono le peggiori: per episodica intendo una trama in cui gli episodi si susseguono l'uno all'altro senza verosimiglianza né necessità. Sono trame che i cattivi poeti compongono in tal modo per colpa loro, i buoni poeti per colpa degli attori. Componendo infatti in vista degli agoni, e spingendo la trama oltre le sue possibilità, spesso sono costretti a stravolgere la successione. Inoltre, poiché l'imitazione è imitazione non solo di un'azione compiuta, ma di fatti terribili e pietosi, questi si producono soprattutto quando capitano contro le attese, ma l'uno a causa dell'altro. In questo modo si otterrà il meraviglioso meglio che da sé o per caso, perché anche degli eventi casuali appaiono più meravigliosi quelli che sembrano accadere secondo un'intenzione, come la statua di Miti ad Argo, che uccise il colpevole della morte di Miti, piombandogli addosso durante una cerimonia. Fatti simili danno l'impressione di non accadere a caso: ne consegue necessariamente che le trame di questo genere sono migliori.

10. Delle trame, alcune sono semplici e altre complesse, perché tali sono anche le azioni di cui le trame medesime si trovano a essere imitazioni. Chiamo semplice un'azione quando nel suo svolgimento, continuo e unitario quale lo si è definito, il mutamento avviene senza colpi di scena e senza riconoscimenti; complessa quando avviene con un riconoscimento o un colpo di scena, o con entrambi. Essi devono generarsi dalla sistemazione stessa della trama, in modo da accadere sulla base delle premesse secondo necessità o verosimiglianza. Fa molta differenza infatti se qualcosa avviene a causa di un'altra o dopo un'altra.

11. Il colpo di scena consiste, come si è detto, nel rovesciamento al contrario dei fatti, sempre secondo necessità o verosimiglianza. Per esempio nell'*Edipo* una persona che viene con l'intento di far piacere a Edipo e liberarlo dal timore della madre rivela chi è in realtà, e ottiene dunque l'effetto contrario. Nel *Linceo*, mentre lui è condotto a morte, e Danao lo accompagna per ucciderlo, i fatti si sviluppano in modo tale che Danao muore e l'altro si salva. Il riconoscimento è, come dice la parola, un mutamento dall'ignoranza alla conoscenza, nelle direzioni dell'amicizia o dell'inimicizia, di quelli che sono destinati alla felicità o all'infelicità. Il riconoscimento più bello è quello che si produce assieme al colpo di scena, come nell'*Edipo*. Vi sono poi altri riconoscimenti, che si producono grazie a oggetti inanimati e casuali [...], e il riconoscimento di avere o non avere fatto qualcosa. Ma il riconoscimento che più propriamente appartiene alla trama e all'azione è quello che si è detto. Infatti simili colpi di scena e

riconoscimenti comportano pietà o paura – azioni di cui la tragedia è per definizione imitazione – e ne discenderanno il successo o l'insuccesso. Inoltre, poiché il riconoscimento è riconoscimento di persone, alcuni sono riconoscimenti di una sola delle due persone da parte dell'altra, quando è chiaro chi è l'altro; altre volte debbono riconoscersi entrambi: ad esempio, Ifigenia viene riconosciuta da Oreste alla consegna della lettera, mentre perché Oreste venga riconosciuto da Ifigenia c'è bisogno di un altro riconoscimento.

Due dunque sono queste parti della trama, il colpo di scena e il riconoscimento; una terza è la sciagura. Del colpo di scena e del riconoscimento si è detto; la sciagura è un'azione dolorosa o distruttiva, come per esempio la morte in scena, sofferenze, ferimenti e simili.

12. Abbiamo detto prima quali devono essere le parti della tragedia nel senso dei suoi diversi aspetti; dal punto di vista quantitativo, invece, le parti in cui si divide sono: il prologo, l'episodio, l'esodo e i canti corali, i quali si dividono in parodo e stasimo. Queste parti sono comuni a tutte le tragedie, mentre sono peculiari i canti dalla scena e i commoi. Il prologo è tutta quella parte della tragedia che precede la parodo o entrata del coro; l'episodio è tutta quella parte della tragedia che sta fra parti corali intere, l'esodo è tutta quella parte della tragedia che non ha dopo di sé nessun canto corale. Tra le parti corali, la parodo è tutta la prima dizione del coro, lo stasimo è il canto corale privo di anapesti e trochei, il commo è la lamentazione svolta in comune dal coro e dalla scena. Le parti della tragedia nel senso dei suoi diversi aspetti le abbiamo dette prima; dal punto di vista quantitativo le parti in cui si divide sono queste.

13. È ora il momento di trattare, di seguito alle cose già dette, a cosa bisogna mirare e da cosa bisogna stare in guardia elaborando la trama, e come si ottiene l'effetto proprio della tragedia.

Poiché la composizione della tragedia migliore non deve essere semplice, ma complessa, e imitativa di fatti che suscitano timore e compassione. Questo è il proprio di tale genere di imitazione. In primo luogo è chiaro che non si devono rappresentare personaggi positivi che passano dalla fortuna alla sfortuna: questo non ispira né pietà né paura ma ripugnanza. Neppure si devono rappresentare malvagi che passano dalla sfortuna alla fortuna: questa più di ogni altra situazione è aliena alla tragedia, perché non soddisfa nessuno dei requisiti, né il senso morale, né la paura, né la pietà. Ma neppure un personaggio fortemente negativo che passa dalla fortuna alla sfortuna: questa situazione soddisfa sì il senso morale, ma non la pietà né la paura, perché la prima spetta a chi soffre immeritatamente, l'altra si ha per il proprio simile (la pietà per l'innocente, la paura per il simile), e dunque questo evento non ispirerà né pietà né paura. Non resta che un tipo d'uomo intermedio: quello che, non distinguendosi per virtù e giustizia, cade in sventura non per vizio o malvagità, ma per un qualche tipo di errore, come, tra quelli che ebbero grande fama e fortuna, Edipo, Tieste e altri uomini illustri appartenenti a tali famiglie.

È necessario dunque che una buona trama sia semplice e non doppia, a differenza di quanto sostengono alcuni, e comporti il passaggio non dalla sfortuna alla fortuna, ma dalla fortuna alla sfortuna, avvenuto non per malvagità, ma per un grave errore, da parte di una persona come s'è detto (o migliore, piuttosto che non peggiore). Prova di ciò è anche il fatto che una volta i poeti riportavano trame qualunque, ora le tragedie migliori si scrivono attorno a poche famiglie, per esempio Alcmeone, Oreste, Edipo, Meleagro, Tieste, Telefo, e altri cui è accaduto di compiere e di subire fatti terribili. La tragedia migliore e più conforme all'arte risulta da questo tipo di composizione. Lo stesso errore commettono pertanto quelli che rimproverano a Euripide di adottarla nelle sue tragedie, e lo criticano perché la maggior parte di esse ha conclusione negativa. Al contrario, questo va bene, e la prova migliore è che sulle scene e negli agoni queste tragedie, se ben rappresentate, si rivelano le più tragiche, ed Euripide, anche se non sa

organizzare bene il resto, risulta comunque il più tragico dei poeti. Al secondo posto c'è la forma di composizione che alcuni considerano prima, quella doppia che finisce in modo opposto per i buoni e per i cattivi come l'*Odissea*. Può sembrare la migliore solo per l'incompetenza del pubblico: i poeti infatti vanno dietro agli spettatori compiacendoli. Ma non è questo il piacere che si ricava dalla tragedia, è piuttosto quello proprio della commedia, dove quelli che nella trama sono i più aspri nemici, come Oreste ed Egisto, alla fine se ne vanno da amici e nessuno uccide nessuno.

14. Ciò che ispira paura e pietà può prodursi come effetto dello spettacolo, ma può anche prodursi semplicemente dal sistema degli eventi, e questo è preferibile, e caratterizza un poeta migliore. Infatti la trama deve essere composta in modo che, anche senza vedere, chi ascolta i fatti avvenuti deve rabbrivire e provare pietà, che è ciò che succede ascoltando la trama di *Edipo*. Produrre lo stesso effetto per mezzo dello spettacolo è un fatto più estraneo all'arte e ha bisogno della messa in scena. Chi poi attraverso lo spettacolo rappresenta non il terribile ma unicamente il mostruoso, non ha niente a che fare con la tragedia; nella tragedia infatti non si può cercare un qualunque piacere, ma solo quello che le è proprio. E poiché il poeta deve produrre il piacere che deriva dalla paura e dalla pietà attraverso l'imitazione, è chiaro che ciò deve essere realizzato attraverso i fatti. Consideriamo dunque quali fatti risultino terribili e quali pietosi. Azioni simili non possono svolgersi che tra persone care, o nemiche, o tra persone che non sono né care né nemiche. Ma se si svolgono tra nemici, nulla che si compia o che si mediti di compiere verso un nemico suscita pietà, tranne che per la sciagura in sé, e neppure tra le persone che non sono né amiche né nemiche. Ma quando invece le sciagure si producono all'interno dei rapporti affettivi, come se un fratello uccide o medita di uccidere un fratello, o il figlio il padre, o la madre il figlio, o il figlio la madre, o compie altre azioni dello stesso genere, questo è ciò che bisogna perseguire. Non si possono disfare le trame tradizionali, come per esempio Clitennestra uccisa da Oreste o Erifile da Alcmeone, ma il poeta deve avere capacità inventiva e utilizzare bene la tradizione. Vediamo ora più chiaramente cosa si intende per utilizzare bene la tradizione. L'azione può essere compiuta come la rappresentavano i poeti antichi, da parte di personaggi perfettamente consapevoli, come fece anche Euripide rappresentando Medea nell'atto di uccidere i propri figli. Oppure può essere compiuta da persone che non ne conoscono l'orrore e scoprono in seguito il rapporto di parentela, come l'*Edipo* di Sofocle. Qui veramente l'azione avviene fuori del dramma, mentre sta nella tragedia l'azione dell'*Alcmeone* di Astidamante e quella di Telegono nel *Ferimento di Odisseo*. Una terza possibilità è che la persona che sta per compiere per ignoranza un atto irreparabile arrivi al riconoscimento prima di compierlo. Altre possibilità non ci sono, perché l'atto o si compie o non si compie, o consapevole o inconsapevole. Di queste la peggiore è una persona consapevole che sta per compiere qualcosa e non lo fa. È una situazione ripugnante e non è tragica, perché non si verifica la sciagura. Così nessuno rappresenta questa vicenda, o raramente, come Emone contro Creonte nell'*Antigone*. Segue poi l'agire; meglio se chi agisce non sa e viene a sapere dopo avere agito; la situazione non è ripugnante e il riconoscimento ha un effetto di sorpresa. La situazione migliore è però la quarta, come quando nel *Cresfonte* Merope sta per uccidere suo figlio, e non lo uccide perché lo riconosce, o come nell'*Ifigenia* la sorella sta per uccidere il fratello, o nell'*Elle* il figlio riconosce la madre quando sta per consegnarla. Per questa ragione, come ho già detto, le tragedie riguardano poche famiglie. Non è infatti per arte ma per caso che i poeti trovarono queste situazioni da approntare nelle loro trame; sono dunque costretti ad avere a che fare con le famiglie nelle quali queste sciagure sono avvenute. Sulla sistemazione degli eventi e sulle qualità che devono possedere le trame si è detto abbastanza. ■

Dalla lettura della *Poetica* si ricava un'impressione di forte disorganicità dell'insieme. (Del resto, va sempre tenuto a mente che essa costituisce, come la maggioranza delle opere aristoteliche pervenuteci, un quaderno di appunti di lezioni inizialmente non destinato alla pubblicazione e, per di più, anche a lungo rimaneggiato.) Va inoltre aggiunto che, a differenza della teoria della tragedia, che è l'argomento principale dell'opera e su cui alla fine possiamo dire di avere un quadro abbastanza dettagliato, la teoria generale della *mimesis*, che pure costituisce lo sfondo della definizione della tragedia come «imitazione dell'azione» (*mimesis praxeos*), è appena accennata e può essere ricostruita solo con grande difficoltà. La *Poetica* è insomma un'opera che non parla da sé – del resto la storia della sua ricezione è la testimonianza del frequente fraintendimento di cui è stata oggetto attraverso i secoli – e per farla parlare bisogna uscire dal testo e rinviare i problemi che vi si incontrano alle parti del *corpus* in cui essi sono più estesamente trattati.

Dall'imitazione, si legge all'inizio del cap. IV, si ricavano piacere e conoscenza; due cose che Aristotele, a differenza di Platone, considera strettamente unite, quasi conseguenti. Imitare è fonte di piacere perché attraverso l'imitazione apprendiamo e acquisiamo conoscenze. E conoscere è un piacere per tutti gli uomini, filosofi o meno. Ma non basta. Il rapporto che qui Aristotele stabilisce tra imitazione, piacere e conoscenza è ancora più complesso. L'imitazione è un modo specifico di apprendere che si avvale del piacere come mezzo di apprendimento. In Aristotele si assiste a un rovesciamento del rapporto che aveva portato Platone ad ammettere solo l'imitazione di cose belle come forma di conoscenza del soprasensibile attraverso il sensibile e, conseguentemente, come fonte di piacere. Per Aristotele il piacere non dipende dalle cose che si imitano, ma dall'imitazione stessa. Al punto che proviamo piacere nel vedere imitazioni di cose che nella realtà susciterebbero dispiacere (il primo esempio è quello di animali disgustosi o cadaveri, ma il discorso verrà esteso al teatro tragico e a tutte quelle scene che, dolorose e spiacevoli nella realtà, suscitano piacere quando siano rappresentate). Noi proviamo piacere perché la *mimesis* è un genere di conoscenza che ci consente, attraverso le rappresentazioni cui dà luogo, di vedere qualcosa che nella realtà fenomenica sfugge alla visione. Nelle immagini, nelle *eikones*, come dice qui Aristotele con termine platonico, si vede qualcosa

in più di quello che si vede nell'originale. Ma che cosa? Nella *Poetica* Aristotele parla di *morphe*, forma o conformazione. Qualcosa che nella realtà fenomenica non è direttamente visibile.

▷ In che senso si deve intendere il concetto di forma (*eidos*) in Aristotele? Trattata soprattutto nella *Metafisica*, nella *Fisica* e nelle opere biologiche, la questione dell'*eidos* è uno dei punti chiave per comprendere la differenza tra filosofia platonica e filosofia aristotelica. In Platone, l'*eidos* è forma, idea, come essenza immutabile delle cose, ciò che non muta nel divenire del mondo sensibile. Non così in Aristotele, che critica Platone proprio per l'intemporalità a cui la teoria delle idee condanna la nozione di forma. Per Aristotele la forma non va intesa come essenza immutabile, separata dalla materia, ma in un altro senso. In un senso che la tradizione ha definito «ilemorfico» e che attiene alla dimensione dell'atto e della potenza, la dimensione risolutiva dell'ontologia aristotelica. Proviamo a richiamare in breve la questione, cercando di semplificarne al massimo le notevoli difficoltà. In riferimento al mondo del movimento, al mondo sensibile della temporalità di cui l'uomo fa parte, l'essere delle cose non è separabile dal loro divenire. Il divenire è divenire di qualcosa che in qualche modo sempre è; l'essere è venire ad essere di qualcosa che sempre *diviene*. Intendere la forma di una cosa come sua essenza immutabile, atemporale, porta alla perdita di contatto con la realtà del divenire. La forma di una cosa va intesa – recita la famosa formula aristotelica – come *to ti en einai* (*quod quid erat esse*, 'ciò che la cosa aveva da essere' tradurrà efficacemente san Tommaso la non facile definizione aristotelica) cioè come tendenza immanente, disposizione insita nella cosa ad attuarsi in un certo modo piuttosto che in un altro. In questa prospettiva, il senso di nozioni quali 'essere' e 'non essere' cambia e sarà assai più adeguato parlare, come fa Aristotele, di 'essere in atto' e 'essere in potenza'. Nel mondo del movimento una cosa può non essere ancora oppure non essere più ciò che ha da essere. A questo proposito Aristotele era uso fare esempi di carattere biologico. L'embrione non è ancora uomo in senso compiuto. È in potenza uomo. Ha la potenza, la possibilità, di diventare uomo. Ma possono sempre intervenire circostanze per cui non lo diventerà. Se lo diventerà, la sua forma sarà, per il tempo in cui rimarrà in vita, in atto. La forma è, così, ciò che perdura nel divenire, ma che perdura non come

un'essenza immutabile e separata dalla materia. Piuttosto è qualcosa che accompagna l'ente sensibile come una disposizione ad attuarsi, che è immanente alla sua materia. La forma è ciò che guida gli stadi potenziali nel loro attuarsi. Perciò, se in senso cronologico la forma sembra venir dopo i vari stadi potenziali, in quanto si realizza attraverso di essi, da un punto di vista ontologico è anteriore agli stadi potenziali in quanto li informa, li conduce alla loro realizzazione: ne costituisce il *telos* in assenza del quale l'ente resterebbe, appunto, informe. Ma questo *telos* nel mondo contingente del divenire (nel mondo dell'*hos epi to poly*, del perlopiù, come lo chiama sovente Aristotele) non va inteso come un *dover essere* dell'ente, un principio finalistico interno al divenire, necessario e metafisico nel senso corrico del termine. Va inteso solo come una tendenza immanente alla materia che, sottoposta alla contingenza del divenire e alla temporalità, può anche non attuarsi. Di qui la definizione di «ilemorfismo» come unità e immanenza, di materia (*hyle*) e forma (*morphe*).

Ora, anche per l'ambito poetico, si può fare un discorso analogo. La differenza è che, per il carattere poetico e produttivo della poesia, qui si parlerà di *morphe* e non di *eidos*, cioè, potremmo dire, di conformazione e non di forma in senso stretto. La questione tuttavia rimane la medesima: attraverso la rappresentazione poetica si vede la conformazione degli enti sensibili. E questa conformazione non va pensata come la loro essenza immutabile ma, al contrario, come la loro tendenza o inclinazione a essere in un certo modo piuttosto che in un altro, a realizzarsi in un modo piuttosto che in un altro.

Ma prima di vedere quale sia questo modo, occorre porsi una domanda preliminare: perché mai questo rinvenimento della forma dovremmo compierlo proprio mediante la *mimesis*? La risposta di Aristotele è, come nel suo stile, lapidaria: perché attraverso la *mimesis* «si apprende e si sillogizza su cos'è ciascuna cosa, ad esempio che questo è quello» (cfr. *supra*, p. 78). Che significa? Questo è uno di quei casi in cui, come si è detto, per comprendere occorre uscire dal testo della *Poetica* e rivolgerci ad altri luoghi del *corpus*. Per rispondere alla domanda conviene, infatti, rovesciarla. Che cosa ci sfugge della realtà fenomenica? La risposta di Aristotele a questo interrogativo è ben più esauriente e costituisce un

elemento portante delle opere maggiori, dai libri della *Metafisica*, alla *Fisica*, all'*Etica nicomachea*. Ci sfugge, leggiamo in queste opere, la possibilità di conoscere in modo esatto e rigoroso (cioè in forma epistemica) ciò che, riprendendo il termine dalla tradizione platonica ma assegnandogli un nuovo significato, Aristotele definisce *aisthete ousia*: la sostanza, l'essenza, la verità più vera delle cose sensibili in divenire. Con ciò Aristotele non sta affatto affermando che la sostanza sensibile è inconoscibile e ineffabile, come affermerà la tradizione neoplatonica successiva. Sta semplicemente affermando che non se ne può avere scienza e che per avvicinare l'*ousia* sono necessarie altre forme di sapere.

La scienza conosce *to katholou*, l'universale, ciò che accomuna le singole cose riscontrando in esse qualità universali: ciò che unisce Socrate e Corisco in quanto entrambi uomini. Ma la sostanza non è l'universale. Per Aristotele, al contrario, la sostanza è ciò che specifica e differenzia ogni singola cosa dall'altra, l'individuo Socrate dall'individuo Corisco. La sostanza è il particolare, unico e irripetibile, in cui consiste ogni singola cosa. *Tode ti*, «questo qui», definisce Aristotele la sostanza: il particolare determinato, la differenza specifica tra una cosa e l'altra. Sovvertendo in questo modo l'intero asse della gnoseologia platonica, Aristotele ritiene che ad avvicinare la sostanza delle singole cose sensibili non può essere l'*episteme*, che è conoscenza dell'universale, ma piuttosto la *doxa*, l'opinione che, pur non possedendo il rigore conoscitivo dell'*episteme*, tuttavia ha, proprio per questo, la capacità di aderire meglio a quel terreno particolare e contingente in cui la sostanza delle cose sensibili si costituisce (cfr. ad es. *Met.* Z, 1039 b-40 a). La sostanza delle cose celesti è immutabile. Stabilita la loro forma si è stabilita anche la loro sostanza, che è immateriale. Ma la sostanza delle cose che hanno materia è invece ammantata di mutamento e di temporalità. Ciò che sostanzia Socrate rispetto a Corisco non solo è qualcosa, ma *diviene* qualcosa. La sostanza degli enti sensibili è in divenire, contingente. E perciò la loro determinazione, per quel tanto che essa si rende possibile, attiene più al campo della *doxa* che non a quello dell'*episteme*.

Ecco finalmente la risposta alla domanda 'che cosa ci sfugge della realtà fenomenica?': ci sfugge la possibilità di determinare epistemicamente la sostanza delle cose del mondo sensibile. Da un lato, gli enti – tutti quelli del mondo con cui l'uomo ha più a che fare – dotati di materia oltre che

di forma (compreso l'uomo stesso). Dall'altro, gli eventi che costituiscono il terreno della *praxis*, dell'agire umano, anch'essi contingenti, ovvero legati alla possibilità di essere in un modo o in un altro, e perciò particolari, unici, irripetibili e, come tali, non soggetti a scienza.

▷ Qui risulta chiara una differenza fondamentale tra Aristotele e Platone. Nessuna subordinazione del sensibile a un modello soprasensibile, nessuna «correzione dell'esistenza» è possibile nel campo del contingente e della *praxis*. L'unico modo per conoscere, in questi ambiti, è fare uso di modelli conoscitivi distinti da quello epistemico. Ora, ciò che in senso generale Aristotele determina come *doxa* contrapponendola all'*episteme*, si specifica in campo pratico come *phronesis* (saggezza o prudenza pratica) ovvero come quella disposizione (*exis*) che (cfr. i Libri II e VI dell'*Etica nicomachea*) non può dirsi una facoltà (una *dynamis*) in quanto non è un possesso stabile dell'uomo ed è piuttosto un'attitudine ad agire in un certo modo che può realizzarsi solo nell'*atto* contingente e nell'occasionalità dell'azione. Aristotele definisce la *phronesis* come una forma della sensibilità, come un'*aisthesis* che ha per oggetto *to eschaton*, il particolare ultimo e irripetibile della deliberazione pratica, e la contrappone così all'*episteme* che ha per oggetto l'universale. Se per Platone la *phronesis* corrispondeva al risvolto pratico dell'*episteme* – era, cioè, il lato pratico di quella sapienza (*sophia*) divina che è nell'uomo –, in Aristotele essa costituisce un sapere autonomo dalla *sophia*, un'*aisthesis*, appunto, dotata di un proprio oggetto conoscitivo: la *praxis*. La *phronesis* è un'abilità, tutta umana e sensibile, di destreggiarsi nel campo pratico. Senz'altro più approssimativa della *sophia*, che è e resta anche per Aristotele il più alto dei saperi umani, la *phronesis*, grazie al carattere flessibile e adattabile che le viene dal possedere una natura sensibile, è però capace, a differenza della *sophia*, di applicarsi alle situazioni pratiche, quelle in cui il sapere da solo non basta e deve diventare un saper agire. In questo senso la *phronesis* diviene nella filosofia aristotelica la più importante e decisiva tra le capacità umane, quella che meglio delinea la concezione aristotelica del rapporto tra sensibile e soprasensibile.

Ora, e questo è il punto, a un tale sapere opinativo, ‘doxastico’ e ‘phronetico’, che non ha il rigore della scienza, ma di cui d’altro canto non possiamo fare a meno se vogliamo cercare di avvicinarci alla realtà sostanziale dell’orizzonte contingente in larga misura precluso al sapere scientifico, appartiene anche quel tipo di sapere per immagini che è la *mimesis*. Nella *Poetica* questo orientamento implicito è comprovato e si chiarisce proprio in quell’affermazione oscura ma cruciale che abbiamo tratto dal capitolo IV: attraverso l’imitazione si apprende e si sillogizza su cos’è ciascuna cosa. Che significa sillogizzare su ciascuna cosa? Il sillogismo, di cui Aristotele studia le procedure negli scritti di logica, corrisponde alla forma logica del genere di conoscenza più valido ed efficace: la deduzione. Da una premessa generale, ad esempio che tutti gli uomini sono mortali, deduco una conclusione particolare: che Socrate, in quanto uomo, è mortale. Ora, il sillogismo epistemico, che procede da premesse senz’altro vere e universali, può far presa solo nel campo della necessità e della universalità ma, per i motivi indicati, non è applicabile a quel campo contingente e particolare che è il mondo etico-pratico. Qui è necessario un altro tipo di sillogismo. Il sillogismo che anche nella *Retorica* Aristotele chiama dialettico o pratico, capace di giungere a conclusioni non certe ma solo probabili intorno al particolare contingente su cui si esercita. Anche la *mimesis*, scopriamo dalle succinte indicazioni della *Poetica*, può essere ricondotta a questo sillogismo pratico o dialettico. Le sue rappresentazioni – le immagini pittoriche, letterarie, perfino musicali – ci fanno ragionare e sillogizzare sulle singole cose che rappresentano, ci fanno cioè dedurre (e perciò conoscere) certe conclusioni da certe premesse, né le une né le altre necessarie, ma appunto probabili, contingenti. La *mimesis*, cioè, ci fa dedurre cos’è ciascuna cosa, ovvero coglie la *morphe*, la forma, delle cose che imita e ne deduce l’essenza.

Da questo punto di vista, possiamo intendere la *mimesis* come un modo specifico di quel dispositivo di determinazione generale del significato che Aristotele nella *Poetica* e nella *Retorica* denomina *metapherein*, attività metaforica. Anche a proposito della metafora Aristotele nella *Poetica* è lapidario. Limita la discussione a pochi accenni: nel capitolo XXI si dice che scopo della metafora è realizzare enigmi, allusioni, ovvero «collegare mediante parole cose che non sarebbe altrimenti possibile collegare» (cfr. *Poet.* 1458 a 25-9); nel capitolo XXII si ribadisce lo stesso concetto

affermando che «fare buone metafore è saper vedere ciò che è simile (*to omoion*)» in cose diverse e che questa disposizione naturale è, in campo poetico, «la cosa più importante» (cfr. 1459 a 4-7). Che significa? Anche in questo caso, per comprendere bene la questione e non cadere nell'equivoco di ritenere quello della metafora un problema eminentemente linguistico o un problema estetico in senso moderno – misconoscendo in questo modo la portata ontologica che la questione ha in Aristotele – occorre uscire dal testo della *Poetica*.

Il problema della metafora viene infatti analizzato più estesamente nel Libro III della *Retorica*. Pur senza scendere nel dettaglio, proviamo a richiamarne i tratti salienti. Qui, a differenza che nella *Poetica*, si capisce perfettamente che Aristotele intende il *metapherein* non come un congegno stilistico ma come una disposizione o una capacità naturale di discernere il vero. Se, per riprendere un esempio che Aristotele fa nella *Retorica* (cfr. 1410 b 13-5), chiamo 'paglia' la vecchiaia, cogliendo così in entrambe le cose l'idea della sfioritura che le accomuna, avrò stabilito un rapporto tra due cose apparentemente non collegabili, avrò individuato una somiglianza tra cose del tutto diverse. Ora, però, non tutti i collegamenti sono appropriati. Il *metapherein* non è un creare somiglianze quali che siano, a proprio gusto. È un saper vedere le somiglianze dove ci sono effettivamente: infatti, se cerco di avvicinare la paglia e la giovinezza avrò mancato la somiglianza e, di conseguenza, la metafora. Nel Libro III della *Retorica*, Aristotele ripete spesso che non tutte le metafore sono appropriate (cfr. 1405 a 10 sgg.). Non sono appropriate quelle metafore che inventano fantasiose somiglianze – «eccessivamente poetiche», le definisce (cfr. 1406 b 10-1) – tra cose eterogenee. Appropriate sono solo le metafore che all'improvviso ci mettono *pr'ommaton*, «davanti agli occhi» – come viene ripetuto spesso in questi passi (cfr. 1410 b 33 sgg.) – una somiglianza reale tra cose diverse, che a prima vista ci sfuggiva. Appropriate sono le metafore che ci fanno cogliere «un'analogia» tra le cose (cfr. 1405 a 10).

▷ Il problema dell'analogia in Aristotele – che qui possiamo solo cercare brevemente di contestualizzare e che riprenderemo nel capitolo VI indicandone le differenze con il problema tomistico dell'*analogia entis* – va ben oltre l'ambito strettamente retorico e costituisce uno dei punti

cardine della sua teoria della conoscenza. Esso sta alla base dell'universalizzazione logica che permette l'*episteme*. Nel Libro *Lambda* della *Metafisica* leggiamo che la conoscenza epistemica si realizza *kat'alogian*, per via d'analogia. Per analogia, in generale, Aristotele intende la capacità di riconoscere ciò che è comune in cose diverse. A differenza dall'omonimia (che mette in comune solo il nome) e dalla sinonimia (che mette in comune non il nome ma la sostanza) l'analogia si stabilisce tra due o più termini riferiti a enti diversi che hanno però qualcosa di simile. Solo per via d'analogia la conoscenza umana può cogliere l'universale, ciò che accomuna sostanze in realtà diverse e particolari. Ora, come si scorge la somiglianza che sta alla base dell'universalizzazione logica? Secondo Aristotele per via intuitiva, riportando i principi della scienza fuori dall'ambito strettamente epistemico. In altre parole, l'analogia riconduce anche la questione dell'*episteme* alla sua radice originariamente dialettica, facendo compiere alla filosofia aristotelica un decisivo distanziamento dalla filosofia platonica.

Il saper fare metafore si presenta come una forma di percezione, un'*aisthesis* potremmo anche dire, che ci consente di trovare somiglianza effettiva in ciò che all'apparenza è del tutto diverso. Fare buone metafore è saper trovare la somiglianza concreta tra cose la cui apparenza deporrebbe per una totale estraneità. Questo vedere il simile nel diverso, questo mettere insieme le cose non ha mai per Aristotele il carattere dell'invenzione linguistica ma, al contrario, quello della *scoperta ontologica*. La metafora ci informa immediatamente di qualcosa che è nelle cose, che c'è, e realizza una conoscenza che prima non c'era, una conoscenza inedita (cfr. 1410 b 24-5). Il dispositivo che nella *Poetica* è posto alla base della *mimesis* – il processo che ci fa riconoscere che «questo è quello» – è il medesimo che nella *Retorica* è posto alla base della metafora. Anche lì si parla della metafora come di un riconoscere che questo è quello (cfr. 1410 b 19). Se, nel caso della *mimesis*, se ne parla come di un sillogizzare su cos'è ciascuna cosa, di un dedurre il particolare, nel caso della metafora se ne parla come di una conoscenza inedita, di un apprendimento immediato. Il risultato è il medesimo: ottenere conoscenza doxastica o dialettica intorno a cose che non sarebbe possibile conoscere in forma

epistemica. Da questo punto di vista si può ben dire che la *mimesis* ha una valenza metaforica. È il dispositivo metaforico attraverso il quale riconosciamo che questo è quello, riconosciamo il simile nel diverso, la realtà nella finzione, il vero nel verosimile. Nel senso della metafora, la *mimesis* dovrà dunque essere pensata non come un'attività di pura e semplice ridescrizione della realtà fenomenica, né come pura e semplice creazione fantastica. La *mimesis* è metafora proprio perché, diversa dalla realtà, mette in luce una somiglianza che c'è, che è nelle cose. Diversa e nello stesso tempo simile alla realtà – *eikos*, vero-simile – per Aristotele la *mimesis* sta, per dir così, a metà strada, rappresenta un medio tra realtà e finzione, verità e falsità. Proprio da questa medietà metaforica scaturisce la capacità di cogliere l'essenza della realtà sensibile, che si presenta, nella *mimesis* e in tutte le altre forme di conoscenza dialettica, come un'*aisthesis*, una forma di sensibilità priva di garanzie teoretiche ma decisiva per ogni forma di sapere, compreso quello teoretico. In questo senso si può concludere che nella medietà metaforica si coglie la priorità che Aristotele accorda all'*aisthesis* sulla *theoria*.

Ora, questo carattere di medietà metaforica, proprio anche della *mimesis*, si coglie perfettamente nella teoria della tragedia. La tragedia, che è *mimesis praxeos*, imitazione dell'azione, può essere pensata esattamente come una metafora dell'agire umano (*praxis*). La prova l'abbiamo nel capitolo IX, dove Aristotele definisce la tragedia come un'attività più filosofica della storiografia. La storiografia parla di «ciò che è accaduto», ad esempio di «cosa fece Alcibiade e cosa gli capitò». Mentre la tragedia, che non deve rispondere, come la storiografia, dei fatti accaduti, si occupa di «ciò che potrebbe accadere secondo verosimiglianza o necessità». Si occupa, cioè, non del vero, ma del verosimile. La questione è già tutta qui: la tragedia non è realtà, ma non si può nemmeno dire che sia finzione in senso stretto. È, appunto, *eikos*, verosimile. Qualcosa che non riproduce semplicemente l'accaduto nella sua dispersione molteplice, ma che nemmeno ne esula completamente, chiudendosi in un mondo fantastico di finzione. Questa medietà metaforica è nella natura stessa del *mythos*, che Aristotele nel capitolo VI definisce «principio» e «anima» della tragedia. Il *mythos* non è mera ridescrizione della realtà di fatto né pura invenzione: è piuttosto *synthesis* o *systasis ton pragmaton*, sintesi o composizione della realtà di fatto. Nel distanziarsi dall'accaduto, il *mythos*

ne coglie la forma, diversa dalla realtà molteplice. Il *mythos* coglie la forma dell'agire umano, la forma di quel particolare ultimo e irripetibile della *praxis* che non può essere fatto oggetto di *episteme*, ma che per farsi conoscere deve essere in qualche modo universalizzato. Perciò la tragedia è *mimesis praxeos*, ovvero metafora della *praxis*. Pur diversa dalla realtà, non è finzione che esula dalla realtà, ma in quanto ricomposizione di fatti reali coglie della realtà l'intrinseca possibilità, ciò che nella molteplicità del reale è simile: la forma comune a tutti i fatti particolari e irripetibili di cui si compone la *praxis*. Nella realtà le cose della *praxis* sono una diversa dall'altra, gli eventi umani sono irripetibili, ognuno fa caso a sé. Ma attraverso quella metafora che è la *mimesis* noi riconosciamo ciò che essi hanno in comune, in cosa si assomigliano, ciò che in essi è, in qualche modo, universale. Non l'universale dell'*episteme*, naturalmente, che non è applicabile ai fatti contingenti della *praxis*, ma un universale di tipo dialettico.

Ecco perché Aristotele può dire, senza contraddizione alcuna, che la poesia *legei to katholou*, dice l'universale (di questo *legei* sono state fornite le traduzioni più fantasiose: 'si occupa', addirittura 'è'). La poesia «dice l'universale», dice l'universale del particolare, ovvero dice il particolare sotto forma di universale. Quindi lo dice con un'improprietà, simile all'improprietà cui ci affidiamo quando diciamo che 'la vecchiaia è come la paglia'. Ma è un'improprietà che, per usare ancora i termini della *Retica*, «parla in universale di ciò che non è universale» (cfr. 1395 a 7), l'improprietà del tutto paradossale che sta alla base del sillogismo dialettico e che ci consente di conoscere qualcosa – in modo quanto si vuole approssimativo e opinabile – del mondo della *praxis* che ci resterebbe del tutto sconosciuto se pretendessimo di conoscerlo nella forma rigorosa dell'*episteme*.

Abbiamo visto in che modo e perché secondo Aristotele la *mimesis* deduce la forma della *praxis*. Resta infine da vedere in che cosa questa forma consista. Qual è la forma della *praxis* che emerge dalla tragedia? Nella definizione di Aristotele si legge che la tragedia, attraverso *eleos* e *phobos*, compassione e timore, «porta ad effetto la catarsi di passioni come queste» (cfr. *supra*, p. 79). Come è noto è questo l'unico riferimento che la *Poetica* accorda a una questione che la tradizione tramanderà come

cruciale. Affronteremo nelle conclusioni il problema della catarsi. Prima occupiamoci di come i sentimenti tragici si producono.

Compassione e timore non scaturiscono – sostiene Aristotele – dalla rappresentazione (dalla *mimesis* tragica) ma direttamente da ciò che in essa viene rappresentato. I fatti (*pragmata*) della tragedia, sono tragici già di per sé, capaci cioè di suscitare compassione e timore. «La tragedia – si legge all’inizio del cap. XIII – è imitativa di fatti che suscitano timore e compassione. Questo è il proprio di tale genere di imitazione» (cfr. *supra*, p. 84). L’imitazione tragica aggiunge un solo compito rispetto alla realtà, quello di realizzare, proprio grazie alla *mimesis*, la catarsi. I fatti tragici, lo si è visto, possono svolgersi in un modo solo: come un passaggio dalla fortuna alla sventura di un uomo che «non distinguendosi per virtù e giustizia cade in sventura non per vizio o malvagità, ma per un qualche tipo di errore (*di’hamartia*)» (*ibid.*). «Un errore grave» – si dice poco sotto – capace cioè di compromettere l’esistenza sua e quella dei suoi cari. Si prova compassione per l’incolpevole, «per chi soffre immeritatamente». Si prova timore quando si vede cadere in sventura colui che è «simile» a noi, perché questa visione ci ricorda che potremmo cadervi da un momento all’altro anche noi. Questa è la fenomenologia dell’azione tragica ed è a partire da questa fenomenologia che bisogna ricercare quella *morphe*, quella forma propria della *praxis*, che l’imitazione tragica porta allo scoperto.

La forma propria che scaturisce dall’imitazione dei fatti tragici, di quei fatti che comportano compassione e timore, è proprio quella implicata nel termine *hamartia*. Come intendere questa nozione? L’azione tragica, afferma Aristotele, è un’azione causata non da malvagità, ma causata da *hamartia*, da un errore. Edipo, per fare un esempio di quelli cari ad Aristotele, è un tipo collerico, ma la sua sventura non dipende da questo. Egli cade in disgrazia non per malvagità o vizio, ma per un errore, e perciò in modo immeritato e sproporzionato rispetto alle sue effettive responsabilità. La *hamartia*, l’errore è, in altre parole, la forma propria del concatenarsi dell’azione tragica. All’interno di quella «sintesi» o «successione» che è il *mythos* tragico, in cui le azioni avvengono non semplicemente una dopo l’altra, ma una a causa dell’altra (cfr. *supra*, p. 83), la *hamartia* costituisce l’avvio e il motivo determinante del concatenamento. Ora, perché solo l’errore può stare alla base dell’azione

tragica? Perché Aristotele vede l'*hamartia*, il caso tragico per eccellenza, anche come l'evento più propriamente umano. Qui si coglie una volta di più il senso della tragedia come *mimesis praxeos*. L'errore non è solo il miglior caso tragico. È il miglior caso tragico perché è anche il caso umano più proprio, il modo più tipico in cui possono accadere le cose agli uomini. È tipica dell'uomo la possibilità di errare. Gli animali, seguendo l'istinto, possono fallire mancando casualmente l'obiettivo, ma non errano nello stesso modo in cui erra l'uomo. Aristotele riconosce la *hamartia* come il modo più caratteristico dell'agire umano, quello che conferma la *praxis* nella sua natura radicalmente contingente.

In questo senso la fine del capitolo IX è assolutamente cruciale. Qui si capisce come per Aristotele l'essenza dei fatti umani sfugga tanto all'idea di necessità – l'idea su cui si fonda l'*episteme*, non applicabile al sapere pratico – quanto all'idea di caso puro e semplice. Una tragedia non può essere costruita sul puro e semplice fortuito. Aristotele capiva benissimo che non si può costruire una tragedia intorno alla vicenda di un uomo che mentre una mattina va tranquillamente al lavoro, muore colpito da un vaso che fortuitamente gli cade in testa da un davanzale. Per Aristotele le fatalità non sono fatti tragici. Sono tragici solo quei fatti che manifestano un incrocio tra fatalità e atto deliberato, tra cattiva sorte e responsabilità umana, tra scelta e destino. I *mythoi* tragici, pur ricostruendo vicende diversissime tra loro, sono tutti riconducibili alla stessa scena. La scena in cui agiscono eroi incapaci di fare fronte a una sorte sfortunata, mancanti di ciò che, non a caso, sia la tragedia attica che l'etica di Aristotele definiscono *phronein*, cioè quella saggezza che abbiamo identificato come *aisthesis* e che consiste nella capacità pratica di sapersi destreggiare nel contingente, di cogliere la verità pratica.

Ora, se la tragedia non può essere costruita su casi fortuiti, non può nemmeno essere costruita su una ferrea e automatica necessità. Nella propria sciagura i personaggi della tragedia devono avere parte, appunto, con una *hamartia*. Se tutto fosse già preannunciato, non vi sarebbe più azione. Ma perché la tragedia non può tollerare né l'arbitrio del caso né l'automatismo della necessità ferrea? Perché il caso o l'assoluta necessità, a proposito delle cose umane, non sono verosimili. La *mimesis praxeos* è imitazione di cose che accadono «secondo verosimiglianza o necessità», afferma ripetutamente Aristotele nella *Poetica*. Ancora una volta *eikos* è il

termine chiave. Si legge più volte nella *Poetica* che è verosimile che agli uomini accadano anche cose del tutto accidentali. È verosimile che un uomo sia preso nella più ferrea necessità e tutto ciò che gli accade sia da un certo punto in poi predestinato. Ciò perché è verosimile, ci dice Aristotele, che nella vita accadano anche cose inverosimili (cfr. 1461 b 14-5). Ma non è questa la forma specifica dell'accadere umano. La forma specifica della *praxis* umana è la contingenza, il fatto che le cose umane possono andare sempre diversamente da come vanno, che il tipo di temporalità che attiene alle cose umane sia rispondente a quell'orizzonte circostanziale e occasionale che la tragedia attica aveva definito *kairos*, e che, in modo significativo, la filosofia di Aristotele recupererà nello stesso senso (nell'*Etica nicomachea* verrà definito *kairos* «il bene sotto la categoria del tempo» [cfr. 1096 a 226-7]). Ciò che nella vita ci appare del tutto accidentale – un fatto apparentemente slegato dagli altri, di cui non si riscontra alcuna ragione – o un fatto che presi dagli affanni dell'esistenza ci appare ineluttabile – qualcosa che ci porta ad un certo punto a pensare che le cose non potevano andare diversamente – nella «successione» o «sintesi» realizzata dal *mythos* tragico ci si rivela per quello che è autenticamente: un fatto contingente. La *hamartia* è insomma ciò che si vede, l'apparenza visibile della forma contingente delle cose umane. In questo senso la tragedia è *mimesis praxeos*, imitazione o metafora della *praxis*: perché, pur diversa dalla realtà della *praxis*, essa porta a rappresentazione non l'accaduto ma ciò che potrebbe accadere, e così rivela l'essenza dei fatti umani, ovvero il loro carattere contingente. La forma specifica dell'azione umana resa dalla tragedia è, come si legge nel capitolo IX (cfr. *supra*, p. 82), un accadere «contro le attese», ma in modo che sembra tutt'altro che fortuito, cioè né casuale, né predestinato. In una parola: contingente. Questa è la forma, l'essenza della *praxis*. Un *telos* o una disposizione ad attuarsi che spesso non si vede 'a occhio nudo', ma che si può cogliere perfettamente in quella *mimesis praxeos* che è la tragedia.

In questo quadro teorico si chiarisce anche il senso della catarsi. Le vicende tragiche, le sciagure immeritate cui possiamo assistere nella realtà, che colpiscano noi e i nostri cari o che colpiscano estranei, sono comunque fonte di sensazioni dolorose e spiacevoli. I sentimenti che proviamo di fronte a una disgrazia reale sono sentimenti dolorosi.

Compassione e timore provati per qualcuno che non riesce a far fronte ai colpi di una sorte immeritata hanno in sé una natura spiacevole. Tanto che spesso preferiamo non vedere, voltare lo sguardo di fronte a simili spettacoli. Non così nella rappresentazione poetica, che anzi suscita piacere. La *mimesis* di questi fatti, il vederne l'imitazione nella tragedia, trasforma i sentimenti che proviamo di fronte a queste sciagure da dolorosi in piacevoli. Ma perché? Non perché, come si potrebbe pensare, li vediamo sulla scena, sublimati nella finzione. Il piacere non viene dal fatto di sapere 'che è tutta una finzione'. Al contrario, per Aristotele viene dal fatto che ci accorgiamo che nell'imitazione qualcosa non è finzione; dal fatto che la *mimesis* ci fa riconoscere qualcosa di essenziale per la realtà. Verrebbe da chiedersi perché quando in una rappresentazione pittorica vediamo un leone in agguato non pensiamo a fuggire o quando sulla scena vediamo Edipo che, senza alcuna colpa, sta per cadere in una rete fatale, non facciamo nulla per cercare di aiutarlo. A prima vista, sembra un interrogativo ingenuo, ma non lo è. Sarebbe ingenuo se fosse sufficiente la prima risposta che ci viene in mente: semplicemente perché riconosciamo che quella è finzione. Ma in realtà la questione è più complessa e proprio la poetica aristotelica sta a dimostrarcelo. Quella di Edipo è finzione, ma i sentimenti che proviamo nei confronti di essa, non lo sono affatto. La poesia è talmente poco una finzione che, secondo Aristotele, lo spettatore vi può cogliere addirittura la forma specifica dell'agire umano. Il valore della poesia è quindi, come qui si capisce una volta di più, metaforico e non finzionale. Non ci sogniamo di scendere sulla scena ad aiutare Edipo, ma neppure per un attimo pensiamo mai che quello che accade ad Edipo non sia, in qualche modo, *vero*. Tanto lo pensiamo vero da immedesimarci nella sua sorte e da cogliere nella sua vicenda una lezione anche per noi. Ciò che accade a Edipo è ciò che potrebbe accadere ad ognuno di noi. Sta qui, per Aristotele, il valore dell'imitazione poetica e il segreto del piacere della *mimesis*: sta in quella trasformazione e intensificazione conoscitiva che per Aristotele è la catarsi tragica. Noi proviamo compassione e timore per Edipo, e questi sono in sé sentimenti dolorosi. Ma, a differenza di ciò che accade nella vita reale, dallo spettacolo tragico ci viene anche un conforto. Tale conforto non scaturisce dal sapere che quegli accadimenti non sono veri ma dalla consapevolezza che aver assistito agli errori tragici commessi da Edipo ci

dà qualche conoscenza in più sulla vita: sui rischi – ma anche sulle possibilità – insiti nella natura contingente della *praxis*, insiti nel *kairos* della temporalità umana. Grazie alla catarsi, cioè grazie a quel dispositivo di trasformazione del dolore in piacere tipico della *mimesis* e dipendente dalla sua natura metaforica, la tragedia è un riconoscere gli errori in cui realmente possiamo incappare e imparare da essi senza doverli prima commettere. Un riconoscere nel senso proprio del *metapherein*, del cogliere analogie attinenti l'essere delle cose pratiche. Perciò questo riconoscimento della forma della *praxis*, questo *metapherein* cui ci conduce la *mimesis*, è per Aristotele, a tutti gli effetti un'esperienza di verità pratica.

Siamo al punto d'arrivo dell'intera questione. Ora ci è del tutto chiara l'affermazione secondo cui la poetica aristotelica può essere considerata il compimento naturale delle tendenze insite nella poetica classica. Essa lo è perché riesce a dare una nuova configurazione al rapporto tra poesia, *mimesis* e verità. Coniugando in una sintesi dialettica l'idea tipicamente greca della poesia come sapere pratico con l'esigenza, ereditata da Platone, di una più rigorosa teoria della verità, Aristotele riesce a individuare precisamente l'ambito veritativo proprio della *mimesis*: l'*endechomenon*, ciò che può essere come non essere, il sensibile-contingente, su cui anche Nietzsche, senza riconoscerne la paternità aristotelica, fonderà la sua metafisica dell'arte. Platone cercò di correggere quest'ambito irriducibilmente legato al sensibile in vista di un'altra esistenza. Aristotele, invece, vide che era impossibile ricondurlo al sapere epistemico, e che proprio l'arte poetica – l'attività condannata da Platone in nome di un sapere tanto alto e rigoroso quanto inutilizzabile per le cose pratiche – contribuisce, per quanto è possibile, a determinare e a trasformare interagendo con la *phronesis*.

Al termine della ricognizione sull'antichità classica dobbiamo concludere che l'interrogativo che ci siamo posti muovendo da Hegel e Nietzsche – dove avvenga e quale sia la natura della svolta che conduce l'arte e la dimensione del sensibile a perdere valore di verità in favore della dimensione teoretica – non ha ancora trovato risposta. La tesi storiografica di Nietzsche non ci convince più. Troppe cose fondamentali ne rimangono fuori: dall'eros platonico – dimensione risolutiva dell'ontologia di Platone e movente stesso del suo filosofare per mezzo di «mythoi» – al sapere pratico aristotelico che, proprio rimettendo in questione quanto della

dialettica platonica va in un senso teoreticistico, recupera alla saggezza pratica e a un sapere della contingenza anche l'arte poetica, inserendola in un progetto dialettico capace di estendere l'idea di verità ben oltre i confini dell'«episteme».

La ricerca, pertanto, deve continuare e volgersi all'età successiva: la tarda antichità in cui alla dissoluzione del mondo pagano segue l'avvento di una nuova epoca, il cristianesimo, con l'impronta decisiva che esso seppe lasciare nel mondo e nella cultura occidentali dei secoli a venire. È in quella svolta del pensiero, compiutasi tra la tarda antichità pagana e il medioevo cristiano, che si deve ricercare la svalutazione veritativa dell'arte e, più in generale, il ridimensionamento dell'«aisthesis» a vantaggio della «theoria»? È questo l'interrogativo a cui proveremo ora a rispondere cercando di delineare i tratti salienti di quella svolta.

Capitolo quinto.

Plotino.

«Aisthesis» e «theoria»

A riprova della complessità e della fecondità che il problema poetico possiede in Platone sta il fatto che nella tarda antichità, quando si tornerà a ragionare sulla questione del rapporto tra *mythos* e verità con consapevolezza e maturità teorica rinnovate rispetto alla tradizione delle scuole ellenistiche, il nome che si sentirà risuonare più spesso non sarà, come ci si potrebbe aspettare, quello di Aristotele, ma quello di Platone.

▷ In età ellenistica, infatti, assistiamo a un improvviso tramonto dell'orizzonte che aveva caratterizzato la riflessione poetica classica fino ad Aristotele. In linea con un più complessivo spostamento degli interessi filosofici delle scuole ellenistiche – stoicismo, scetticismo, epicureismo – dall'ambito ontologico-metafisico all'ambito logico-morale, la ricerca poetica subisce, sia in Grecia che, poi, a Roma, una decisa torsione in direzione di quegli aspetti retorico-stilistici nei confronti dei quali la tradizione classica, interessata soprattutto al rapporto tra la rappresentazione poetica e la realtà e al valore 'politico' della poesia, non aveva invece mostrato grande volontà di approfondimento. È in questo contesto che un poeta come Callimaco, vissuto tra la fine del IV e la metà del III secolo a.C. ad Alessandria, poté rigettare il modello epico-omerico in nome di una erudizione poetica che faceva dell'idillio e dell'estro creativo il centro dell'arte poetica. O che due tra le principali opere di poetica dell'età ellenistica e imperiale, le già citate *Arte poetica* di Orazio e *Del sublime* di Pseudo-Longino, poterono associare la dimensione ontologica della *mimesis* a problemi di carattere stilistico: la questione della *zēlosis*, cioè dell'emulazione del grande stile delle opere classiche (Longino) e la questione degli *exemplaria Graeca*, dei modelli greci

(Orazio). Ma ancora più emblematica della nuova situazione è la cosiddetta 'commedia nuova' di Menandro (342-290 ca. a.C.). Menandro, contemporaneo dell'immediato successore di Aristotele nel Peripato, Teofrasto e, secondo una tradizione riportata da Diogene Laerzio, suo diretto allievo, subì l'influenza della teoria etica da questi esposta nei *Caratteri* (l'opera con la quale Teofrasto riteneva di continuare la filosofia etica di Aristotele e che invece segna un primo momento di sostanziale discontinuità tra etica classica ed etica ellenistica). Non è un caso che il centro di gravità della commedia di Menandro si sposti dall'*imitazione dell'azione* all'*imitazione dei caratteri*, sovvertendo così uno degli elementi portanti della concezione poetica teorizzata da Aristotele. Ma questo non è tutto. L'oblio dell'originario orizzonte ontologico-metafisico a cui era saldamente ancorata la riflessione poetica d'epoca classica si rivela anche laddove entra direttamente in discussione il problema se i poeti dicano o no la verità: come nella secolare disputa intorno alla veridicità dei poemi omerici che in età ellenistica oppose storici di scuola stoica a grammatici alessandrini. Infatti, l'idea di verità che la scuola stoica, da Cratete, a Polibio, a Strabone, rivendicava per i poemi omerici aveva un carattere puramente documentale e riguardava l'attendibilità o meno dei dati storici, geografici, etnografici contenuti nei poemi, senza più far trapelare consapevolezza alcuna della complessità ontologico-metafisica del rapporto tra finzione poetica e realtà.

Il platonismo definisce un orizzonte assai eterogeneo di pensiero che abbraccia all'incirca sei secoli di storia antica (dal rinascere di una scuola platonica ad Alessandria dopo la chiusura dell'Accademia ateniese nell'86 a.C. fino all'editto col quale Giustiniano nel 529 d.C. vieterà definitivamente ogni espressione della cultura pagana) e che viene accomunato per l'ideale richiamo al lontano maestro: ebbene sarà proprio il platonismo a trasmettere all'era cristiana l'ultima grande riflessione sul valore ontologico del *mythos*, del *symbolon* e della bellezza.

Questa riflessione ha inizio già con Plutarco (vissuto tra la seconda metà del I secolo d.C. e l'inizio del II) il quale, tornando a interrogarsi sul valore educativo del *mythos*, sul suo carattere di ausilio alla comprensione del *logos* filosofico, gli riconosce, esattamente come Platone, una duplice valenza ontologica: da un lato quella di essere falsità, finzione, ma

dall'altro, proprio in quanto *pseudos*, quella di preparare l'anima all'accoglimento del vero. In un'opera come *De audiendis poetis* (cfr. 15B-F), che si occupa di discutere a quali condizioni la poesia acquisti un ruolo effettivamente educativo, Plutarco riconferma la natura di *pharmakon* della poesia già individuata da Platone nella *Repubblica* e nelle *Leggi*. Ma proprio il riconoscimento del carattere 'farmacologico' porterà Plutarco a fare affermazioni che modificano sostanzialmente il quadro platonico originario. «Chi ha intenzione di fare filosofia non deve fuggire la poesia, ma cominciare a filosofare dalla poesia (*prophilosopheteon*)», si può leggere nel trattato (cfr. 15F). In altre parole, la poesia viene qui ad assumere una funzione specificamente propedeutica alla filosofia. Un senso, potremmo anche dire, 'pre-filosofico', in cui, oltre alla riaffermazione del carattere veritativo della poesia, comincia a trasparire anche un inedito carattere di preliminarità della poesia rispetto alla verità filosofica.

L'esito finale di questa riflessione si avrà con il neoplatonico Proclo, l'ultimo grande filosofo pagano, vissuto nel V secolo e nato addirittura una cinquantina d'anni dopo sant'Agostino. Anche lui ragionerà sulla verità del *mythos* e gli conferirà un senso propedeutico. Nel *Commentario alla Repubblica* di Platone Proclo riconosce al *mythos* oltre a una funzione educativa anche una funzione «evocativa» (cfr. I, 84, 22-30). Questo tratto, che qui Proclo chiama «ieratico» e «simbolico del divino» rimanda alla dimensione rammemorativa e in ultima analisi erotica attribuita da Platone al *mythos*. Ma, anche in questo caso, il riconoscimento avviene in un quadro sostanzialmente mutato rispetto a quello platonico. Infatti, a differenza di Platone, per il quale il *mythos* rimane, proprio per il suo legame erotico con il sensibile, sostanzialmente irriducibile al *logos* filosofico, in Proclo (e non è certo un caso che la dialettica hegeliana si dichiarerà in debito con lui) il *mythos* diventa un momento interno della processione universale che, senza soluzione di continuità, porta dal sensibile all'intelligibile, e precisamente il momento legato all'«immaginazione», ancora dipendente dal corporeo, ma già in larga misura riscattata dalla pura passività dei sensi e perciò definibile come una «intelligenza figurativa». Quindi, non è affatto sorprendente riscontrare in un'altra opera di Proclo, la *Teologia platonica*, affermazioni come la seguente: «Platone raccomanda di comporre a proposito degli dei

discorsi in forma di miti, ma in una maniera più credibile e più conforme alla verità e alle condizioni del pensiero filosofico» (cfr. I, 4).

Nella nuova funzione propedeutica assegnata dal platonismo alla poesia e al *mythos* possiamo cogliere segnali di originalità che vanno proprio nella direzione, indicata a diverso titolo da Nietzsche e da Hegel, di un 'superamento' logico dell'arte da parte della filosofia. Ma, a conti fatti, non sarà neanche questa la strada maestra per seguire i mutamenti che avvengono nel rapporto tra arte e verità nel pensiero tardo-antico. Quelli appena ricordati possono semmai considerarsi come effetti diretti di trasformazioni che in quell'epoca accadono in profondità e che ritroviamo, meglio che in ogni altro, nel pensiero del più grande filosofo neoplatonico: Plotino, vissuto nel III secolo d.C., circa centocinquant'anni dopo Plutarco e ben duecento prima di Proclo. Nelle *Enneadi* – opera sterminata, formata da tutti gli scritti di insegnamento raccolti e sistemati da un allievo, Porfirio – Plotino non si occupa, se non marginalmente, delle questioni che abbiamo appena visto tematizzate in Plutarco e Proclo. E tuttavia egli opera uno spostamento che, come vedremo, inciderà ben più a fondo sul rapporto tra arte e verità: dall'interno di una sorta di commentario alla filosofia di Platone e, più in generale, di un monumentale compendio della tradizione classica, Plotino comincia a mettere mano in realtà a un'ontologia del tutto inedita rispetto alle direttrici ontologiche fondamentali del pensiero antico.

▷ Bisogna dire che quella di Plotino, proprio per il carattere fortemente eterogeneo del suo testo, è un'ontologia che presenta ragioni e sostegni per essere interpretata anche in un modo diametralmente opposto a come verrà intesa qui: cioè come un'ultima grande testimonianza del 'pensare greco' in un'epoca di decadenza del pensiero, che ne influenza il tratto ma non ne pregiudica la sostanza. Così è stata interpretata, e continua ad esserlo, da parte di eminenti studiosi della filosofia tardo-antica. Qui si cercherà, in ogni modo, di mostrare col sostegno di documenti e di commentare accuratamente le differenze e le fratture, piuttosto che la continuità del pensiero plotiniano rispetto alla tradizione antica, valorizzando, così, in un testo composito come le *Enneadi*, gli aspetti innegabilmente originali che vi si trovano e che occorre comunque spiegare.

Da un lato Plotino si presenta, infatti, come il miglior esegeta di Platone, come colui che, avendo ricondotto alla sua genuina radice erotica la filosofia platonica, fa definitiva giustizia delle schematizzazioni interpretative accademiche e di scuola aristotelica. Ma dall'altro, le stesse ragioni che muovono questa interpretazione – l'intenzione di restituire dignità al sensibile, intendendolo come contenuto di quello che chiama spesso «cosmo intelligibile», ovvero come ultimo stadio o «ipostasi» di una processione che, senza interruzioni, va dall'Uno fino alla materia – comportano che Plotino si allontani da Platone e in generale dal centro del pensiero greco più di ogni altro prima di lui. Anche la filosofia platonica, infatti, come ogni altra grande esperienza del pensiero greco classico, riposa sull'idea che la *physis* sia un principio assolutamente originario, una realtà cui nulla preesiste e la cui esistenza anticipa il suo poter essere pensata in un modo o in un altro. Ciò si traduce, nella filosofia di Platone e di Aristotele, nel compito primo e fondamentale di cercare di pensare nella maniera più adeguata possibile, ovvero al di là dell'apparenza, *to on*, l'ente, ciò che è. Di qui anche la tradizionale distinzione tra *theoria* e *praxis*, che fa da architrave a tutta la *paideia* classica. Ora, anche ciò che resta irrisolto nella filosofia platonica, la netta separazione tra sensibile e intelligibile, l'irriducibilità dei due ordini dell'essere, si colloca in questo orizzonte. Nel tenere separati mondo sensibile e mondo intelligibile, Platone esprimeva, a suo modo, il convincimento che il pensiero umano sia adeguamento dell'intelletto alle cose fuori di noi. Un convincimento che sarà anche di Aristotele e che porterà il filosofo macedone, come si è visto, a rifondare il concetto platonico di sostanza e a delimitare il ruolo della *theoria* in direzione dell'*aisthesis* e della verità pratica. Plotino è il primo grande, nonché involontario, demolitore di questi fondamenti del pensare greco, ed è significativo che, nel suo tentativo di riconnettere ogni parte al tutto e di spiegare in questo modo anche il sensibile come «ipostasi» dell'Uno, egli rovesci, diciamo così, l'ordine di apparizione delle nozioni fondamentali della filosofia greca. «L'Uno è dunque assolutamente primo, mentre non sono primi l'Intelligenza (*nous*), le idee e l'essere» (VI, 9, 2, 29-31). La stessa sorte tocca alla *physis*, che nel sistema plotiniano recede allo stato di derivato, di *indalma* o immagine, del pensiero: «Il pensiero è qualcosa di primo, la natura invece qualcosa di ultimo» (IV, 4, 13, 3-4). Qualcosa

che, da enigma non del tutto penetrabile dal *logos*, come voleva la tradizione, si fa esso stesso *logos*, forma razionale la cui produzione diventa *theoria* (cfr. III, 8, 2-3).

Ora, quale significato assume il fatto che nella filosofia di Plotino il *proton*, ciò che viene per primo, non corrisponda più a nozioni quali l'ente o la natura, ma all'Uno e al pensiero? Non significa, certo, che nella sua filosofia si possa rintracciare già compiuto quel volgersi definitivo verso il soggetto che diventerà, come vedremo, un tratto assolutamente peculiare della modernità. Nozioni plotiniane quali Intelligenza e Anima [*psyche*] conducono, infatti, in una direzione esattamente opposta. L'Intelligenza plotiniana non va presa per un intelletto individuale ma, al contrario, in quanto totalità che procede dall'Uno, va intesa come ipostasi impersonale, totalità di pensante e pensato di cui le intelligenze individuali sono solo «parti» (cfr. VI, 2, 22). Va intesa, si è detto, come «cosmo intelligibile»; in un modo che presenta certamente più analogie con il pensiero presocratico di Parmenide, caratterizzato dall'identificazione di pensiero ed essere, che non con la *res cogitans* cartesiana (cfr. ad es. V, 9, 9, 7). Lo stesso si dirà per l'Anima, che Plotino chiama spesso «Anima del tutto» e che non dev'essere intesa come anima individuale (che, peraltro, il filosofo non definisce mai un 'io' ma, alla maniera greca, un *emeis*, un 'noi') bensì come potenza creatrice del mondo che procede dall'Intelligenza e che, solo in questo senso, contiene in sé anche le anime individuali. Insomma, lungi dall'introdurre una concezione soggettivistica del mondo, il neoplatonismo plotiniano è stato, a ragion veduta, interpretato come l'ascendente principale di quel panteismo che Hegel, in relazione alla filosofia di Spinoza, definì «acosmistico» (a-cosmistico perché frutto di una concezione che nega esistenza separata al cosmo e lo risolve nell'unica sostanza divina di cui sarebbe manifestazione) e che nella filosofia occidentale moderna si è semmai contrapposto al razionalismo e al soggettivismo. Tutto ciò è fuori discussione, ma non toglie – anzi conferma – che l'aver sottratto la natura e l'ente alla loro tradizionale posizione di preminenza nell'ontologia greca ha comportato non tanto una riformulazione della metafisica platonica quanto, soprattutto, un nuovo inizio della metafisica e del pensiero. Un inizio in cui tutto viene in qualche misura assoggettato alla *theoria*, e in cui, di conseguenza, l'*aisthesis* riduce la propria consistenza ontologica e

non viene più intesa come «impronta dell'oggetto sensibile nell'anima» (IV, 6, 1, 10-11), cioè causa prima e fondamentale del pensiero, sua insorgenza originaria e via di passaggio – obbligata quand'anche instabile – a ciò che è fuori di noi, bensì, all'opposto, come ultima e inerte ipostasi del pensiero.

Come abbiamo visto, Platone nel *Teeteto* identificava l'*aisthesis* con il *phainesthai*, con l'apparire dei fenomeni (cfr. 151 b-156 b). Su questa strada, Aristotele arriva addirittura a ritenerla l'alfa e l'omega del pensiero: percezione «vera dei sensibili propri» – cioè, per intenderci, del colore per la vista, del suono per l'udito, ecc. – (cfr. *De anima*, 428 b18-9) e, insieme, anche percezione dell'*eschaton*, del particolare ultimo, irriducibile alla scienza e oggetto della *praxis* (cfr. *Eth. nic.* 1142 a 23-9). Plotino, al contrario, intende l'*aisthesis* come «pensiero oscuro» (VI, 7, 7, 30) e, di conseguenza, intende il mondo «corporeo», cioè la molteplicità degli enti e la natura tutta, come «immagine del pensiero». Che fine fa, allora, in Plotino l'*aistheton* della tradizione? Di fatto, più che essere riscattato esso scompare come tale. Infatti, quel che di esso attiene all'*aisthesis* viene innalzato, passando per l'Anima fino all'Intelligenza, a ultima immagine di questa. Ciò che invece Aristotele aveva chiamato i «sensibili propri» viene retrocesso allo stato di pura materia amorfa, informe. Un «indefinito (*aoriston*)», che sta lì, inerte, ad attendere che l'Anima gli dia forma. Ma la forma (*morphe, eidos*) non è più intesa come immanente alla materia, alla maniera di Aristotele, o come trascendente, alla maniera di Platone, bensì è intesa come diretta creazione del pensiero, che impronta di sé un sostrato, il quale, finché non in-formato da forme razionali (*o logoi*), resta in sé e per sé – conclude Plotino – «non ente» e «privazione (*steresis*)» (cfr. II, 4, 16, 4).

È in questo rapporto inedito tra pensiero ed ente, materia e forma, *aisthesis* e *theoria* che in Plotino si innesta la questione del bello, del *mythos* e dell'arte, testimonianza anche in questo caso di una concezione a metà strada tra due mondi. Ma ora lasciamo la parola al testo. Anche se in un'opera sterminata come le *Enneadi* la questione del bello e delle sue immagini corporee torna di frequente (cfr. ad esempio II, 9, 17; IV, 3, 11; V, 8, 2; V, 8, 11-13; VI, 7, 32-33), solo un testo dalla Prima *Enneade* affronta in modo sufficientemente organico i termini fondamentali del problema e ha il vantaggio, a differenza degli altri, piuttosto frammentari,

di darne conto in modo esauriente (Porfirio, il sistematore dell'opera plotiniana, lo indica del resto come il primo scritto del maestro).

■ *Plotino, Il bello sensibile*

1. *[Il bello non risiede nei colori o nella simmetria]*

Il bello è soprattutto nella vista, è anche nell'udito, nella combinazione delle parole e nella musica in genere: belli sono infatti le melodie e i ritmi; salendo poi dalle sensazioni verso un campo più alto, ci sono occupazioni, azioni, modi di essere e scienze belle; e c'è la bellezza delle virtù. Vedremo poi se ci sia <una bellezza> anteriore a quella.

Che cosa dunque ha fatto sì che i corpi appaiano belli <alla vista> e che l'udito si presti alla bellezza dei suoni? Perché tutto ciò che ha immediato rapporto con l'anima è bello? Forse tutte le cose belle sono belle di una sola e medesima bellezza, oppure altra è la bellezza del corpo, altra quella degli altri esseri? E che sono queste o questa bellezza? Alcuni esseri, come i corpi, son belli non per la loro stessa sostanza, ma per partecipazione, altri son belli in se stessi, come l'essenza della virtù. I corpi infatti appaiono ora belli ora brutti come se l'essere del corpo differisse dall'essere della bellezza. Che cos'è, dunque, questa bellezza presente nei corpi? Questo noi dovremo indagare anzitutto.

Cos'è dunque ciò che muove lo sguardo degli spettatori, lo attrae a sé e suscita la gioia della contemplazione? Se noi scopriremo ciò, potremo forse servircene come di gradino per contemplare le altre bellezze. Tutti, per così dire, affermano che la bellezza visibile consiste in una simmetria delle parti, le une rispetto alle altre e all'insieme, cui s'aggiungono delle belle tinte; e così negli esseri considerati come in tutti gli altri la bellezza consisterebbe nella loro simmetria e nella loro misura; per costoro, l'essere bello non sarà semplice, ma soltanto e necessariamente composto; il tutto poi sarà bello, ma le sue parti, singolarmente prese, non saranno belle, ma solo nella loro unione, perché questa sia bella. Però è necessario che anche le parti siano belle, se è bello l'insieme: una cosa <bella> difatti non è composta di parti brutte, ma tutto ciò che vi è contenuto è bello. E poi, per costoro, i bei colori, come la luce del sole, sarebbero privi di bellezza, perché sono semplici e non traggono la loro bellezza dalla simmetria delle parti. E l'oro, com'è bello? E lo splendore <degli astri> che si vede nella notte, perché è bello? Similmente, la bellezza di un suono semplice sarà tolta, eppure ciascuno dei suoni che fanno parte di un bello insieme, è spesso bello in sé. E quando lo stesso viso, rimanendo sempre identica la sua simmetria, ci appare ora brutto ed ora bello, non si dovrà forse dire che la bellezza che è nelle proporzioni è diversa da queste e che <il viso> ben proporzionato è bello per altra cosa?

E se passando alle belle occupazioni e ai bei discorsi, si vorrà parlare di simmetria anche per questi, che si intenderà per simmetria nelle belle occupazioni, nelle leggi, nelle conoscenze o nelle scienze? Che significa che i teoremi sono simmetrici fra loro? Che si accordano? Ma anche tra i pensieri dei cattivi c'è accordo e concordanza. L'opinione che la temperanza sia una sciocchezza e quella che la giustizia sia una generosa ingenuità vanno d'accordo e l'una corrisponde e concorda con l'altra. La virtù è dunque una bellezza dell'anima ed è una bellezza più reale delle precedenti: in che senso ci sarebbero in lei delle parti simmetriche? Non certo alla maniera delle grandezze o dei numeri, anche ammettendo che l'anima contenga più parti. Difatti in quale rapporto si fanno la sintesi o la fusione di queste parti e dei teoremi? E quale sarà la bellezza dell'Intelligenza isolata?

2. *[Il corpo è bello perché partecipa di un'Idea]*

Riprendiamo il discorso e diciamo anzitutto che cosa sia la bellezza nei corpi. È una qualità che diventa sensibile alla prima impressione; l'anima l'apprende e, riconoscendola, l'accoglie e in certo modo le si accorda. Ma quando è impressionata da qualche cosa brutta, si agita, la rifugge e la respinge da sé come cosa discordante ed estranea. Perciò affermiamo che l'anima, per la sua natura e per la sua vicinanza all'essenza reale che le è superiore, si compiace di contemplare ciò che è dello stesso genere suo o le tracce di questo, rimane stupita e riferisce a sé quello che contempla, e si ricorda di sé e di ciò che le appartiene.

Quale rassomiglianza c'è tra queste bellezze e quelle superiori? Se c'è rassomiglianza, siano dunque simili; ma come, e queste e quelle sono bellezze?

In quanto, diciamo, partecipano di una forma o <idea>. Ogni cosa privata di forma e destinata a ricevere una forma e un'idea rimane brutta ed estranea alla ragione divina, finché non partecipa né di una ragione né di una forma: e questo è il brutto assoluto. È brutto anche tutto ciò che non è dominato da una ragione o da una forma, poiché la materia non ha accolto affatto in sé l'informazione da parte dell'idea. Dunque l'idea, accostandosi, ordina, combinando insieme, le parti diverse <di un essere>, le riduce a un tutto armonioso e forma l'unità mediante il loro accordo, poiché essa è una e perché l'essere da lei informato dev'essere uno, come può esserlo un essere composto di parti. La bellezza dunque risiede in questo essere, una volta ricondotto all'unità, e si dà a tutte le sue parti e all'insieme.

Quando poi sopravviene in un essere uno e omogeneo, essa dà la stessa <bellezza> all'insieme: simile a una potenza naturale che, <per ipotesi>, procedendo come l'arte, desse la bellezza a una casa intera con le sue parti e la desse anche a una sola pietra. Così il corpo diventa bello perché partecipa di una idea venuta dagli dei.

3. [Sono le armonie impercettibili che fanno le armonie sensibili]

La facoltà <dell'anima> che corrisponde a questa <bellezza> la riconosce, perché nulla più di essa è adatto a giudicare di ciò che le appartiene, anche se il resto dell'anima contribuisce al giudizio. Forse anch'essa giudica in quanto si accorda con l'idea che è in lei e di cui si serve per giudicare come <ci si serve> di un regolo per ciò che è diritto.

Ma come la bellezza corporea si accorda con quella che è anteriore al corpo? Come l'architetto, comparando la casa reale all'idea interiore della casa, giudica che quella è bella?

Perché l'esteriorità <della casa>, fatta astrazione dalle pietre, è l'idea interiore divisa nella massa esteriore della materia e manifestante nella molteplicità la sua indivisibilità. Quando dunque si percepisce nei corpi un'idea che unisce e domina la natura informe e <a lei> contraria, una forma che si distingue, subordinandosi, da altre forme, viene allora percepita con un solo sguardo la sparsa molteplicità, che viene poi riferita e ricondotta all'unità interiore e indivisibile ed infine accordata, armonizzata e legata ad essa: così come un uomo buono vede apparire la dolcezza in un giovane, quale traccia di virtù in accordo con la vera virtù interiore.

La semplice bellezza di un colore è dovuta a una forma che domina l'oscurità della materia e alla presenza di una luce incorporea che è ragione e idea. Perciò, fra tutti i corpi il fuoco è bello per se stesso ed occupa tra gli altri elementi il posto dell'idea, è il più elevato per la sua posizione e il più leggero di tutti i corpi, poiché è vicino all'incorporeo, è solo e non accoglie in sé gli altri elementi, mentre gli altri lo accolgono. Essi infatti possono riscaldarsi, ma esso non può raffreddarsi; per primo ha in sé i colori, e le altre cose da lui ricevono la forma del colore. Esso risplende e brilla, simile a un'idea. Ciò che non ha eguale potenza sbiadisce alla luce e non è più bello, perché non partecipa dell'idea totale del colore. Sono le armonie impercettibili al senso quelle che fanno le armonie sensibili e per opera di quelle l'anima può intuirne la bellezza,

poiché esse le rivelano l'identico nel diverso. Per conseguenza le armonie sensibili sono misurate da numeri non in un rapporto qualsiasi, ma in uno che è subordinato all'azione sovrana della forma. Ed ora sulle bellezze sensibili, immagini ed ombre, che sfuggendo in qualche modo, discendono nella materia, l'ordinano e ci commuovono col loro aspetto, bastino queste cose.

4. *[Soltanto gli amanti percepiscono la bellezza corporea]*

Riguardo alle bellezze più elevate che la sensazione non può percepire e che solo l'anima vede e giudica senza gli organi <sensoriali> è necessario che noi risaliamo più in alto e le contempliamo abbandonando in basso la sensazione. Come non si può parlare delle bellezze sensibili se non si sono viste e percepite come belle, se si è, per esempio, ciechi dalla nascita, allo stesso modo non si può parlare della bellezza delle scienze, delle arti e delle altre cose simili, se non si accoglie questa bellezza, se non ci si rappresenta innanzi il bell'aspetto della giustizia e della temperanza, se non si sa che né la stella del mattino né quella della sera sono così belle. Queste, è necessario che un'anima sia capace di contemplarle: coloro che le vedono provano una gioia, uno stupore, una commozione ben maggiore che nel caso precedente, perché essi toccano allora delle realtà. Queste sono difatti le emozioni che devono sorgere al contatto di ciò che è bello: lo stupore, la meraviglia gioiosa, il desiderio, l'amore, e lo spavento accompagnato da piacere. Ma è possibile provare queste emozioni – e l'anima infatti le prova – anche riguardo alle cose invisibili; ogni anima, per così dire, le prova, ma specialmente quella che ne è innamorata; così pure, tutti vedono la bellezza dei corpi, ma non tutti ne sentono egualmente l'assillo, bensì quelli che son detti amanti.

5. *[L'anima è brutta quando inclina verso la corporeità]*

Bisogna anche sapere quali sono gli effetti dell'amore per le cose non sensibili che vi fanno provare le belle occupazioni, i bei caratteri, i costumi temperanti e, in generale, le azioni e le disposizioni virtuose e la bellezza dell'anima? E che provate quando vi vedete interiormente belli? E perché voi folleggiare e siete emozionati e bramate d'essere con voi stessi raccogliendovi fuori del corpo? Questo infatti provano i veri amorosi. E per quale cosa lo provano? Non per una forma, per un colore, per una grandezza, ma per l'anima che è senza colore e possiede in sé l'invisibile temperanza e lo splendore delle altre virtù; <lo provate> quando vedete in voi stessi o contemplate in altri la grandezza dello spirito, un carattere giusto, la purezza dei sentimenti, il coraggio su un viso nobile, la gravità, quel rispetto di sé che si diffonde in un'anima calma, serena ed impassibile e soprattutto l'irraggiar dell'Intelligenza di essenza divina. In che modo dunque, amando e desiderando queste cose, le diciamo belle? Poiché esse lo sono manifestamente e chiunque le veda dirà che esse sono realtà vere. Ma che sono queste realtà? Belle, certamente. Ma la ragione desidera ancora sapere quello che esse sono per rendere amabile l'anima; che cosa brilla dunque sopra tutte le virtù come una luce?

Vorremmo, considerando i loro contrari, cioè le bruttezze dell'anima, porle per opposizione? Sarà forse utile alla nostra questione sapere cos'è la bruttezza e perché si manifesta. Sia dunque un'anima brutta, intemperante e ingiusta, piena di numerosi desideri e del massimo turbamento, timorosa per debolezza, invidiosa per meschinità, che pensa sì, ma solo a oggetti mortali e vili, sempre falsa, amica dei piaceri impuri, vivente solo della vita delle passioni corporee così da trovare il suo piacere nella turpitudine. E non diremo noi che questa bruttezza è sopraggiunta in lei come un male estrinseco che la sporca, la rende impura e la mescola a grandi mali, in modo che la sua vita e le sue sensazioni non sono più pure?

Essa conduce una vita minorata già dal male che vi s'è mescolato, una vita mescolata in parte di morte, non vede più ciò che un'anima deve vedere, non ha più la possibilità di rimanere in se stessa perché è continuamente attratta verso le cose esteriori, inferiori ed oscure. Impura, trascinata da tutti i lati dal fascino degli oggetti sensibili, contenendo in sé molti elementi corporei mescolati, accogliendo in sé molta materia e una forma diversa da sé, essa, a mio avviso, si modifica per questa mescolanza con l'inferiore: come se un uomo caduto nel fango o nel pantano non mostrasse più la bellezza che possedeva prima e non si vedesse che il fango di cui è sporco; la bruttezza è sopraggiunta in lui per l'aggiunta di un elemento estraneo e s'egli vuole ridiventare bello, deve lavorare per lavarsi e pulirsi e diventare così come era prima.

Diremo dunque giustamente che la bruttezza dell'anima viene da questo mescolamento, da questa fusione, da questa inclinazione verso il corpo e la materia. Per l'anima la bruttezza consiste nel non essere pura né schietta come per l'oro consiste nell'essere sporco di terra: tolta questa, l'oro resta ed è bello quando lo si separa dalle altre materie ed esso rimane solo con se stesso. Nello stesso modo, l'anima separata dai desideri che possiede per opera del corpo, col quale è unita troppo strettamente, liberata dalle altre passioni, purificata da ciò che essa contiene in quanto è unita alla materia e rimasta sola, lascia la bruttezza che le viene da una natura differente <da lei>.

6. *[La bellezza è realtà vera]*

Infatti, secondo un antico detto, la temperanza, il coraggio ed ogni virtù, e la prudenza stessa, sono purificazioni. Per questo i misteri dicono con termini velati che l'essere non purificato, anche nell'Ade, sarà posto in un pantano, poiché l'essere impuro, per i suoi vizi, ama il fango, come l'amano i porci, il cui corpo è impuro. Che sarebbe la vera temperanza se non un allontanamento dai piaceri del corpo, una fuga da essi perché sono impuri e non sono di un essere puro? Il coraggio consiste nel non temere la morte. La morte è separazione dell'anima e del corpo. Ma colui che ama di essere solo <con la sua anima>, non la temerà. La magnanimità è il disprezzo delle cose di quaggiù. La prudenza è il pensiero che si allontana da queste cose e conduce l'anima verso l'alto. L'anima, purificata, diventa dunque una forma, una ragione, si fa tutta incorporea, intellettuale ed appartiene interamente al divino, ov'è la fonte della bellezza e donde ci vengono tutte le cose dello stesso genere.

L'anima dunque, ricondotta all'Intelligenza, è molto più bella. Ma l'Intelligenza e ciò che ne deriva è per l'anima una bellezza propria, non estranea, poiché l'anima allora è veramente sola. Per questo si dice giustamente che il bene e la bellezza dell'anima consistono nel rassomigliare a Dio, poiché da Lui derivano il Bello e la natura essenziale degli esseri. O piuttosto, la bellezza è una vera realtà, mentre la bruttezza è una natura diversa. Ed è questo il primo male; sicché sono la stessa cosa il buono e il bello, oppure il bene e la bellezza. Bisogna dunque ricercare, con lo stesso metodo, il bello e il bene, il brutto e il male. Bisogna porre anzitutto che il Bello è lo stesso che il Bene, dal quale l'Intelligenza trae la sua bellezza: e l'anima è bella per l'Intelligenza; le altre bellezze – quelle delle azioni e delle occupazioni – sono tali, perché l'anima le informa. L'anima, ancora, fa <belli> anche i corpi che son chiamati così: e poiché essa è divina e come una parte della bellezza, rende belle tutte le cose che tocca e predomina, secondo la possibilità di queste a partecipare <della bellezza>.

7. *[L'anima può assurgere al bello solo attraverso la catarsi]*

Bisogna dunque risalire verso il Bene, cui ogni anima aspira. Soltanto chi l'ha visto comprende in quale senso io dica che esso è bello. Come Bene, esso è desiderato e il desiderio tende a lui;

ma lo raggiungono solo coloro che salgono verso l'alto, ritornano a lui e si spogliano delle vesti indossate nella discesa; come coloro che salgono al sacrario dei templi devono purificarsi, abbandonare le vesti di prima e procedere spogli, fino a che, dopo aver abbandonato, nella salita, tutto ciò che è estraneo a Dio, vedano, soli a solo, nel suo isolamento e nella sua semplicità e purezza, l'essere da cui tutte le cose dipendono e a cui guardano e per cui sono, vivono e pensano: egli è infatti causa della vita, dell'intelligenza, dell'essere.

E chi lo vedesse, quale amore e quali desideri non proverebbe, volendo unirsi a lui; e come il suo stupore non sarebbe accompagnato da piacere? Difatti colui che non l'ha ancora veduto può tendere a lui come ad un bene; ma colui che l'ha veduto dovrà amarlo per la sua bellezza, sarà riempito di commozione e di piacere e, scosso da salutare stupore, lo amerà di vero amore, riderà della passione che consuma, nonché degli altri amori e disprezzerà le sedicenti bellezze di prima: questo provano coloro che hanno incontrato delle forme divine o demoniche né più ricercano ormai la bellezza degli altri corpi. Che cosa crediamo proverebbe chi vedesse il Bello in sé in tutta la sua purezza, non quello che è composto di carne e di corpo, ma quello che, essendo puro, non è né sulla terra né in cielo? Tutte <le altre bellezze> sono acquisite, mescolate e non primitive; e vengono da lui.

Se dunque si vedesse quel Bello, che dispensa la bellezza a tutte le cose e la dà rimanendo in sé senza ricevere nulla in sé, e si restasse in questa contemplazione gioendo di lui, di quale altra bellezza si avrebbe bisogno? Esso è difatti la vera e prima bellezza, che rende belli ed amabili i suoi amanti. Sorge allora per l'anima la più grande e suprema lotta nella quale essa applica tutto il suo sforzo per non rimaner fuori della più bella delle visioni, giungendo alla quale essa è felice per la contemplazione di quella gaudiosa visione, mentre colui che non può giungervi è il vero infelice. Difatti non è infelice colui che non può vedere bei colori o bei corpi, e nemmeno è infelice colui che non ha il potere, le magistrature o la regalità; infelice è colui che non può possedere <il Bello>, ed egli solo: per ottenerlo è necessario lasciar da parte i regni e il dominio di tutta la terra, del mare e del cielo, se, abbandonando e disprezzando queste cose, ci possiamo volgere verso di lui e vederlo.

8. *[La nostra patria è lassù, dov'è il nostro Padre]*

Qual è dunque il modo <della visione>? Quale il mezzo? Come si vedrà questa bellezza inestimabile che rimane, per così dire, nell'interno del santuario e non procede verso l'esterno perché i profani la vedano?

Colui che può vada dunque e la segua nella sua interiorità abbandonando la visione degli occhi e non si rivolga verso lo splendore dei corpi come prima. È necessario infatti che colui che vede la bellezza dei corpi non corra ad essi, ma sappia che essi sono immagini e tracce e ombre e fugga verso quella <Bellezza> di cui essi sono immagini. Se si corresse loro incontro per afferrarli come fossero realtà, si sarebbe simili a colui che volle afferrare la sua bella immagine <riflessa> sull'acqua – come una favola, mi pare, vuol dimostrarci – ed essendosi piegato troppo verso la corrente profonda disparve: nello stesso modo colui che tende alle bellezze corporee, non col corpo, ma con l'anima, piomberà nelle profondità tenebrose e orribili per l'Intelligenza e soggiornerà nell'Ade, cieco compagno delle ombre. Fuggiamo dunque verso la cara patria, questo è il consiglio più vero che si può dare.

Ma qual è questa fuga? E come risalire?

Come Ulisse che narra di essere sfuggito alla maga Circe e a Calipso, facendo comprendere, secondo la mia opinione, che non desiderava rimanere, benché visse in mezzo ai piaceri della

vista e a bellezze sensibili di ogni specie. La nostra patria è quella donde veniamo e lassù è il nostro Padre.

Che sono dunque questo viaggio e questa fuga?

Non coi piedi bisogna farlo, perché i nostri piedi ci portano sempre di terra in terra; neppure c'è bisogno di preparare cocchi o navigli, ma è necessario staccarsi da queste cose e non guardar più, ma mutando la vista corporea con un'altra ridestare quella facoltà che ognuno possiede, ma che pochi adoperano.

9. *[La luce della bellezza splende nell'interiorità dell'anima]*

Che vede dunque questa vita interiore? Appena risvegliata, essa non può veder bene gli oggetti risplendenti. Bisogna abituare l'anima stessa a vedere anzitutto le belle occupazioni, poi le belle azioni, non quelle che le arti eseguono, ma quelle degli uomini che diciamo virtuosi, e in seguito l'anima di coloro che compiono queste belle azioni.

Ma come si può vedere la bellezza dell'anima buona?

Ritorna in te stesso e guarda: se non ti vedi ancora interiormente bello, fa come lo scultore di una statua che deve diventar bella. Egli toglie, raschia, liscia, ripulisce finché nel marmo appaia la bella immagine: come lui, leva tu il superfluo, raddrizza ciò che è obliquo, purifica ciò che è fosco e rendilo brillante e non cessare di scolpire la tua propria statua, finché non ti si manifesti lo splendore divino della virtù e non veda la temperanza sedere su un trono sacro.

Se tu sei diventato ciò; se tu vedi tutto questo; se sarà pura la tua interiorità, e tu non avrai alcun ostacolo alla tua unificazione e nulla che sia mescolato interiormente con te stesso; se tu sei diventato completamente una luce vera, non una luce di grandezza o di forma misurabile che può diminuire o aumentare indefinitamente, ma una luce del tutto senza misura, perché superiore a ogni misura e a ogni qualità; se ti vedi in questo modo, tu sei diventato ormai una potenza veggente e puoi confidare in te stesso. Anche rimanendo quaggiù tu sei salito né più hai bisogno di chi ti guidi; fissa lo sguardo e guarda: questo soltanto è l'occhio che vede la grande bellezza.

Ma se tu vieni a contemplare lordo di cattiveria e non ancora purificato oppure debole, per la tua poca forza non puoi guardare gli oggetti assai brillanti e non vedi nulla, anche se ti sia posto innanzi un oggetto che può essere veduto. È necessario, infatti, che l'occhio si faccia eguale e simile <all'oggetto> per accostarsi a contemplarlo. L'occhio non vedrebbe mai il sole se non fosse già simile al sole, né un'anima vedrebbe il bello se non fosse bella.

Ognuno dunque diventi anzitutto deiforme e bello, se vuole contemplare Dio e la Bellezza. Salendo, egli arriverà dapprima presso l'Intelligenza e saprà che colà tutte le Idee sono belle e dirà che quella è la bellezza – cioè le Idee: per queste infatti che sono il prodotto e l'essere dell'Intelligenza, esistono tutte le bellezze –. Ciò che è al di là della bellezza è detto la natura del Bene e la Bellezza le sta innanzi tutt'intorno. Così con una formula sintetica diremo che la Bellezza è l'essere primo; ma chi voglia distinguere gli intelligibili, chiamerà il Bello intelligibile luogo delle idee, e il Bene che è al di là lo dirà sorgente e principio del Bello. Altrimenti, si dovrebbe identificare anzitutto bello e bene: comunque, il Bello è lassù <nell'intelligibile>. ■

Dalla lettura si coglie subito la centralità che nella questione del bello è stata assunta dall'elemento dello sguardo. In ogni espressione del passo si può cogliere l'idea portante che la bellezza è una proprietà che *viene ricevuta* dall'ente sensibile e non qualcosa che esso possiede *già*. I corpi

sono belli in virtù di un conferimento di forma che l'anima assegna loro e che li fa essere quello che sono: corpi, appunto, e non materia informe. Non è un caso che Plotino cominci il suo ragionamento proprio rimettendo in discussione uno dei cardini della teoria classica del bello: l'idea che la bellezza consista in qualcosa che è posseduto oggettivamente dai corpi – proporzione, misura, armonia – cioè qualcosa di manifesto, di immediatamente visibile e misurabile. Altrettanto significativo è poi il fatto che a indurlo a rifiutare secoli di tradizione sia la tesi secondo cui lo stesso corpo può apparire talvolta bello e talvolta no, ovvero secondo cui si possono dare sullo stesso corpo giudizi diversi. La causa di questa instabilità di giudizio non risiede per Plotino in una debolezza strutturale del giudizio umano, come pensava la tradizione, ma nella natura stessa della bellezza. La bellezza non è nei colori o nella simmetria, cioè in qualcosa che appartiene oggettivamente agli enti. È significativo che Plotino consideri questi elementi come esteriori. Esteriori rispetto a che cosa? Rispetto alla vera bellezza. Che è invece qualcosa di *endon*, di «interiore» e che, per essere colta, deve innanzitutto rilucere negli occhi del vedente che la contempla. Deve scaturire da uno sguardo interiore che, liberatosi dall'oggettività sensibile, va rivolto ad armonie che Plotino considera «impercettibili al senso». Da proprietà visibile, misurabile, dell'ente (proporzione, armonia, eccellenza [*kalokagathia*]) qual era per la tradizione, la bellezza diviene così con Plotino qualcosa di incorporeo e di incommensurabile, donde la sua intermittenza e instabilità. Diviene uno «splendore», una «luce» che discende nella materia sensibile penetrandola e donandole forma. Come per ogni greco, anche per Plotino la bellezza è nella forma. Ma la forma non è più per lui qualcosa di originario, un modello che trascende l'ente sensibile e che appartiene all'intelligibile, com'era per Platone, o che all'ente sensibile è immanente, com'era per Aristotele. È, piuttosto, il frutto di un'ipostasi, il risultato finale di una processione che dall'Uno va verso le cose. La forma non è più, cioè, una qualità dell'ente, ma è manifestazione dell'attività dell'anima, epifania dell'incontro tra il vedente e la cosa. È l'anima a dare forma alle cose e per questo «è bello tutto ciò che ha immediato rapporto con l'anima» (I, 6, 1, 10).

È in questo quadro che va compreso il platonismo di Plotino. Per Plotino la bellezza dei corpi è «partecipazione all'idea», «comunione» e

«affinità» col divino. Il bello è «ricordo» dell'origine divina dell'anima. Ora, *eidos*, *koinonia*, *syngeneia*, *anamnesis*, sono al centro della teoria platonica dell'*eros*, e richiamandosi ad essa il filosofo neoplatonico rende un servizio interpretativo fondamentale alla comprensione della filosofia platonica. Ma non è più platonico il contesto in cui queste nozioni vengono usate. A mutare, con Plotino, è la concezione stessa dell'*eidos*. Da *to noeton*, qual era concepita da Platone – cioè intelligibile primo che consente l'intellezione da parte di un intelletto umano separato (*noesis*) – l'idea diventa in Plotino *noesis* a sua volta, contenuto del *Nous* (cfr. V, 9, 8). In altri termini, dalla dimensione dell'ente (di cui, secondo Platone, costituisce l'essere vero) l'idea si trasferisce in quella del *Nous*, di cui fanno parte tanto l'essere che il pensiero, diventando così *noera ousia*, sostanza intelligibile (*ibid.*). A cambiare di segno, con la nozione di idea, è anche quella di forma. La forma si trasferisce anch'essa nell'anima, divenendo segno dell'attività creativa che questa esercita su una materia di per sé informe. Come non è un primo l'idea, non lo sarà, di conseguenza, neanche la forma, che in Plotino diventa piuttosto un intermedio tra l'Uno, che non ha forma perché è illimitato principio della forma (cfr. ad esempio V, 5, 6), e la materia, che è priva di forma perché è suo ricettacolo indeterminato (cfr. ad esempio II, 4, 6). Partecipazione all'idea, visione della forma, contemplazione del bello sono tutti mezzi del ritorno dell'anima a quella che Plotino chiama la «cara patria», movimento interno a quel percorso dall'Uno all'Uno che è il tratto più peculiare della sua filosofia. In questo quadro viene recuperato anche il sensibile, che diviene ultimo stadio della discesa dell'anima verso la materia o, il che è lo stesso, primo stadio della risalita verso l'Uno. Ma a quale prezzo? A prezzo della trasformazione dell'*aisthesis* in pensiero oscuro e della riduzione dell'*aistheton* a pura materia informe: a prezzo, cioè, di una neutralizzazione della sua antica irriducibilità al pensiero. L'*eros*, il rapporto che lega sensibile e soprasensibile, da aspirazione a riunire i due mondi in un intero senza poter essere mai realizzata, da 'slancio' e 'passione' (*mania* nel senso di *Fedro* 244 a) verso l'Uno, qual era in Platone, diviene ritorno di un elemento nell'altro. Diviene *katharsis*, purificazione dell'anima dagli elementi sensibili (e si noti qui la distanza estrema anche rispetto a una nozione come quella aristotelica di *katharsis*). Proprio questo è l'*eros* in Plotino: una purificazione dei corpi, un risalire

verso il Bene, che si realizza «abbandonando la visione degli occhi» (cfr. *supra*, p. 111), che si realizza solo una volta imparato a vedere senza guardare, cioè una volta compreso che i corpi sensibili non sono *veri* ma solo immagini e ombre della vera realtà. Il rapporto erotico, che in Platone rimandava alla preminenza dell'ente, esce in sostanza rovesciato dalla filosofia di Plotino per diventarvi educazione dello sguardo. Non è l'ente bello che rende bella l'anima e che educa al bello, come nell'erotica platonica, ma è, in certa misura, l'anima bella a rendere bello l'ente, irraggiandolo di sé e conferendogli così una forma che in sé non potrebbe avere. La bellezza, da immediata e manifesta proprietà sensibile dell'ente, da pura e semplice *anamnesis* dell'intelligibile tra le cose del mondo sensibile, diviene in Plotino ipostasi ultima di una processione che dall'intelligibile discende fino al sensibile, creazione e immagine dell'Anima.

In un contesto come quello delle *Enneadi*, in cui *poiesis* e *theoria*, produzione e contemplazione, divengono quasi sinonimi e la prima è subordinata alla seconda (cfr. ad esempio III, 8, 4-5), si spiega anche il pressoché completo riorientamento della questione della *mimesis*. L'imitazione – afferma Plotino – «come uno specchio sa catturare qualcosa dell'idea» (IV, 3, 11, 8). Ma l'idea, di cui l'imitazione è specchio, a che cosa corrisponde ormai? Non più all'essere vero dell'ente, bensì alla «sostanza intelligibile» contenuto dell'Intelligenza e dell'Anima. Questa è la motivazione ontologica che porta l'imitazione a perdere il tratto naturalistico che l'aveva contraddistinta per secoli e a entrare in un campo tutt'affatto nuovo, nel cui orizzonte, nei secoli successivi, potranno radicarsi le nozioni di spiritualità e di creatività artistica. In una statua – leggiamo in un altro fondamentale passo che il filosofo neoplatonico dedica al bello all'inizio della V *Enneade* – l'*eidos* «era nella mente dell'artista [*demiourgos*] ancor prima di entrare nel marmo» (cfr. V, 8, 1, 15-17). Insomma, con Plotino la *mimesis* diventa parte di una visione intellettuale il cui oggetto non è più costituito dal sensibile e dalla natura, ma da quanto dell'Intelligenza e dell'Anima si riflette in essi e che può essere scorto solo una volta abbandonata – come abbiamo letto – «la visione degli occhi». Nei fugaci accenni fatti da Plotino alla questione dell'arte poetica (cfr. in particolare V, 9, 11), all'imitazione delle cose sensibili viene imputato un limite insormontabile: quello di imitare

«proporzioni (*symmetrias*) visibili», ovvero, come abbiamo visto, i tratti esteriori dell'ente. Solo in apparenza questo rilievo è in sintonia con la condanna platonica della poesia. Infatti, se in Platone la condanna del *mythos* poetico era funzionale alla costruzione di un nuovo *mythos* filosofico, insostituibile in un quadro ontologico in cui essere e pensiero, idea e *logos*, non coincidono, in Plotino invece non si tratta più di condannare o assolvere l'arte poetica. Si tratta solo di riportare anche l'arte poetica, come ogni altro genere di espressione umana, alla *theoria*. A quel *logos*, prodotto dell'Intelligenza, che è il solo a poter cogliere *to ekei*, l'oltre (cfr. V, 9, 11, 6-7 e 17-18) – la dimensione che Platone invece riservava al *mythos* filosofico – e di cui il *mythos* può essere al massimo una *didaskalia* (IV, 3, 9, 15). «Chi, potendo contemplare (*theorein*) il vero, vorrà poi rivolgersi all'immagine del vero?» (III, 8, 4, 44-45); questa è la domanda che, con Plotino, preannuncia un'epoca nuova nella quale la verità diventa un problema eminentemente teoretico.

Questa visione intellettualistica – di cui d'altra parte reca testimonianza anche il personalissimo modo che Plotino ha di spiegare il *mythos* poetico come fosse *logos* filosofico (cfr. ad esempio *supra*, p. 112) – può essere intesa come l'annuncio di un tempo in cui, per interpretare un mondo nel quale nulla è più 'sensibile' (nel significato che a questo termine dava l'antichità classica) e tutto si trova ormai retrocesso allo stato di materia informe o elevato al rango di disegno provvidente (cfr. III, 2, 6), la filosofia sarà messa nelle condizioni di aspirare a farsi interamente carico dell'esperienza di verità che il mondo antico aveva riconosciuto nell'arte.

Con il platonismo, e in particolare con Plotino, possiamo dire di aver infine messo a fuoco un punto fermo nell'indagine sulla separazione di arte e verità che investirebbe il nostro tempo e i cui tratti sono stati illuminati – benché da punti di vista opposti – dalla diagnosi hegeliana intorno al carattere di passato dell'arte e da quella nietzscheana intorno alla crisi dell'arte tragica. Plotino, infatti, subordinando sia l'«aisthesis» che la «praxis» alla «theoria», riconfigura il territorio stesso in cui arte poetica e mito avevano trovato nell'antichità un naturale radicamento. Non che il riferimento al «mythos» in Plotino sia assente, tutt'altro. È accaduto però che in lui il «mythos» non conservi più un oggetto proprio e irriducibile al «logos» e divenga, piuttosto, parte di quel «logos» che racconta il risalimento di ogni ipostasi

all'Uno. In Plutarco e in Proclo il «mythos» era diventato una propedeutica per il «logos» filosofico: in Plotino esso è ormai una sua riformulazione.

Il primo accenno al momento di svolta di cui stiamo ricercando origine e modalità di manifestazione va dunque situato nella tarda antichità e individuato nella cultura del neoplatonismo. Ma se è così, dobbiamo semplicemente concluderne che nello spostare l'evento e nel collocarlo nel cristianesimo Hegel è andato più vicino al vero di Nietzsche? No, perché la diagnosi hegeliana, conferendo all'evento il significato di un progresso dello spirito, non ci consente di valutarne in modo adeguato la vera natura – ed è proprio su questo aspetto, infine, che Nietzsche ha cominciato ad aprirci gli occhi. Sarà dunque necessario, a questo punto, fare una sosta sulla concezione dell'arte che caratterizza il pensiero cristiano delle origini e seguirla, a grandi linee, per un buon tratto dei suoi sviluppi.

Parte terza.

Dal medioevo all'età moderna

Capitolo sesto.

Arte, realtà, allegoria

Basta entrare in una chiesa paleocristiana e osservare con attenzione i mosaici e gli affreschi, i bassorilievi e le statue che la adornano per accorgersi di come l'avvento del cristianesimo corrisponda al definitivo tramonto di un'epoca. Le accurate imitazioni di corpi umani ed enti naturali che avevano contraddistinto l'epoca classica e ancora l'ellenismo tardo-antico lasciano il posto, a partire dal IV-V secolo d.C., a un nuovo ordine figurativo, al centro del quale non è più la ricerca della somiglianza con il modello sensibile esteriore, ma l'espressione dell'interiorità di colui che produce l'opera. La prospettiva, il volume, la precisione dei contorni tra le figure, tutti gli elementi che stavano alla base della *mimesis* antica sembrano essersi dissolti provocando ciò che è stato definito una smaterializzazione dei contenuti dell'immagine. Questo processo, che viene spesso invocato come prova dell'oscurantismo e della decadenza dell'arte tardo-antica e alto-medievale, è invece il primo segno tangibile della nuova visione del mondo e della natura che si andrà affermando nel mondo cristiano medievale e testimonia di una concezione del mondo sensibile ormai profondamente mutata.

L'avvenimento, infatti, non riguarda solo l'arte. Si può anzi dire che questa tendenza antimimetica è solo il corrispettivo 'estetico' di un movimento di pensiero più complesso, che abbiamo visto prendere avvio con il neoplatonismo, e che nel medioevo assumerà caratteri del tutto peculiari. «L'abbandono della visione degli occhi» auspicata da Plotino diverrà, nel medioevo, compiuta visione spirituale, il cui effetto più notevole sarà quello di trasformare la realtà sensibile in uno sconfinato universo di simboli.

▷ A questo proposito va detto subito che, prima ancora di essere un esito del neoplatonismo – che comunque qui continueremo a indicare come una strada maestra del mutamento epocale che stiamo delineando – la concezione che fa di ogni ente sensibile un segno del soprasensibile si impone come una necessità logica in una visione come quella cristiana, secondo la quale l'ente è ente creato da Dio e ogni creatura è ontologicamente 'impegnata' con il suo creatore. Occupandoci, nel capitolo III, della tradizione della *mimesis*, accennavamo al fatto che questa nozione greca entra in crisi proprio sotto la spinta dell'idea, risalente a Filone di Alessandria, di un Dio *ktistes*, «creatore» dal nulla. Ora possiamo comprendere meglio il senso di questa epocale svolta antimimetica del pensiero giudaico-cristiano, che muove dalla concezione creazionistica presente nella Bibbia e ancora prima di recepire influenze neoplatoniche dirette predispone i fondamenti del simbolismo medievale. Se aggiungiamo, poi, che a continuare la tradizione alessandrina è Origene, il cerchio del passaggio dalla concezione mimetica dell'antichità a quella simbolica del cristianesimo si chiude perfettamente ancor prima della costituzione o, per meglio dire, contestualmente al costituirsi del neoplatonismo. Origene è infatti il teologo dell'età patristica che, vissuto negli stessi anni di Plotino, viene comunemente indicato come capostipite dell'esegesi simbolica delle Sacre Scritture, e che nel formidabile *Commentario al Vangelo di Giovanni* interpreta il *Logos* giovanneo come il principio che «libera da tutto ciò che è sensibile» e fa giungere «a contemplare le cose che sono fuori dal corpo, quelle che Paolo chiama “invisibili” e non percepite con occhi corporei» (I, 28, 200).

Qual è la natura di questo simbolismo? Ciò che dev'essere subito chiaro è che non si tratta più dei *symbola* della tradizione greca classica, di cui in gran parte e per molti secoli nell'Occidente cristiano si perse perfino la competenza linguistica e anche tra i ceti colti. Si tratta dei *signa*, delle *imagines* della tradizione latina, riconducibili a una concezione del mondo profondamente mutata rispetto a quella dell'antichità greca classica. Il *symbolon* dell'antichità classica, che come sappiamo è più adeguato tradurre con il termine 'contrassegno' che non con 'simbolo', poggiava su una visione del mondo in cui sensibile e soprasensibile costituiscono – lo abbiamo visto – due ambiti distinti e autonomi, dotati entrambi di una

loro propria realtà. Essi in taluni casi combaciano – e perciò formano dei *symbola* e realizzano una totalità – ma possono combaciare proprio in quanto sono e rimangono parti distinte. Il *signum* della visione cristiana poggia invece su una visione del mondo molto diversa, in cui il sensibile tende piuttosto a essere risolto nel soprasensibile, e perciò relegato a puro e semplice significante del soprasensibile, diventandone, appunto, segno o immagine. Non che nella concezione cristiana medievale il sensibile non sia presente: d'altra parte, come non vedere che la religione cristiana, in quanto religione dell'*incarnazione* divina, è, tra le grandi religioni monoteistiche, quella più legata con la dimensione della sensibilità e con la corporeità? La questione è che il sensibile richiamato dal cristianesimo – dalla sua concezione eucaristica, in cui la partecipazione al divino passa sempre per il corporeo: il pane e il vino della comunione, il corpo stesso di Cristo – smette di essere qualcosa di primo e perde la consistenza ontologica che aveva nell'antichità pagana. Ora, proprio questa attitudine generalizzata a intendere la realtà sensibile come simbolo di una verità soprasensibile e di per sé trascendente è il fondamento comune intorno al quale possiamo riunire ciò che sarebbe altrimenti impossibile ricomporre in un unico discorso: otto secoli di speculazione cristiana, che vanno dal pensiero dei Padri della Chiesa fino – almeno nel senso che vedremo – alla filosofia scolastica. Proviamo allora ad approfondire la natura di questo simbolismo, cercando di individuarne i tratti salienti.

Pur nella diversità tra le varie dottrine, spicca un presupposto di fede comune e indiscusso, avvalorato già da san Paolo, quando nella *I Epistola ai Corinzi* afferma che l'intera realtà ci è resa accessibile *per speculum et in aenigmate* (1 Cor. 13, 12), ovvero come in uno 'specchio' attraverso il quale poter indirettamente interpretare il più ampio disegno provvidente di Dio. Secondo questo presupposto ogni cosa esprime sempre anche un altro significato oltre quello che presenta a prima vista. Per la coscienza medievale ogni ente, prima di essere questa o quella determinata cosa, è già sempre altro da sé. È ente creato da Dio e, come tale, immagine che sta innanzitutto a testimoniare del suo artefice e per questo ha valore di simbolo. Questa alterità dell'essenza della cosa rispetto alla sua esistenza sensibile è alla base del simbolismo medievale e spiega il modo, assolutamente inedito rispetto all'antichità, in cui l'uomo medievale concepiva la verità: ricercandola non nelle cose stesse, ma nelle cose in

quanto simbolo di altro. Il principio del rapporto tra creatura e creatore, significante e significato, simbolo e verità non è riconducibile alla ragione, ma è dono della rivelazione contenuta nelle Sacre Scritture, che divengono così una vera e propria realtà prima rispetto alla realtà seconda (allo *speculum*) rappresentata dalle cose naturali. Una realtà prima a cui, perciò, occorre dedicare uno sforzo di studio e di interpretazione più interno e profondo che non alla realtà sensibile stessa.

▷ Il carattere semiotico conferito alla verità – perfettamente colto dal Corano quando definisce la cultura giudaico-cristiana come quella della «gente del Libro» – tocca ogni aspetto della vita medievale. Tutti i grandi momenti della civiltà medievale rimandano a questo processo di mediazione simbolica della realtà. Proprio in questo senso si può spiegare la nascita, nel medioevo, di due istituzioni che segneranno in modo fondamentale il mondo occidentale: il monachesimo prima e l'università poi. È la ricerca di un'essenza oltremondana cui consacrare ogni momento di un'esistenza altrimenti priva di significato a dare origine al fenomeno del disprezzo del mondo, il *contemptus mundi* ispiratore del ritiro spirituale della vita monastica. Una medesima riduzione della realtà a simbolo si pone alla base della nuova idea di educazione universitaria, fondata sul concetto di *auctoritas*, in cui il ruolo che nelle antiche accademie era riservato all'indagine e all'osservazione diretta della natura è ora interamente assunto dallo studio della tradizione letteraria e in particolare dell'esegesi biblica.

Non è solo nelle istituzioni storiche, tuttavia, che dovremo ritrovare le cause e i fondamenti di questa trasformazione del sensibile ma anche, naturalmente, nella filosofia. Uno dei punti d'osservazione privilegiati per comprendere il mutamento di *Weltanschauung* avvenuto con il medioevo è costituito dalle parti della dottrina di Agostino dedicate alla conoscenza sensibile.

▷ La vita stessa di Aurelio Agostino (354-430), originario dell'Africa romanizzata, incarna perfettamente il passaggio da un'epoca all'altra. La conversione al cristianesimo, avvenuta quando Agostino è già in età matura, per influenza dell'attività pastorale di sant'Ambrogio e delle meditazioni intorno alle lettere di san Paolo (come testimonia quello

straordinario diario esistenziale che sono le *Confessioni*), si realizzò anche sotto forma di progressivo distacco spirituale dai valori mondani della cultura classica (la retorica, di cui era stato maestro, la poesia e il bello, su cui prima della conversione aveva scritto un libro andato perduto: *De pulchro et apto*, che nelle *Confessioni* [cfr. IV, 13-5] deplora come esaltazione del sensibile e della corporeità fine a se stessa). Sebbene nelle opere più tarde, il *De Trinitate* e il *De civitate Dei*, la svalutazione della dimensione sensibile terrena – legata, negli anni subito successivi alla conversione, anche alla polemica contro il materialismo manicheo – si attenui, il progetto del suo trascendimento si può dire che resti, in modo coerente e continuativo, lo scopo fondamentale del pensiero agostiniano.

Nel riferirsi costantemente all'insegnamento di san Paolo, secondo il quale nelle cose create visibili l'intelligenza può scorgere «le invisibili perfezioni di Dio» (Rm 1, 20), Agostino delinea un itinerario di elevazione intellettuale dell'anima a Dio in cui la bellezza del mondo sensibile ha una sola funzione: quella di mezzo per ascendere alla contemplazione della bellezza di Dio. Il fulcro della questione conoscitiva è in Agostino la teoria della sensazione (*sensus*). Come Plotino, secondo il quale l'*aisthesis* non è mai un'«impronta» del sensibile sull'anima (cfr. *Enn.* IV, 6, 1), anche Agostino esclude che la sensazione consista in un qualche tipo di azione del corpo sull'anima. *Sentire non est corporis sed animae per corpus*, «il sentire non è del corpo, ma dell'anima attraverso il corpo» è la sentenza più volte usata da Agostino. Il corpo è lo strumento attraverso il quale l'anima sente e nel sentire stesso si dovrà dunque distinguere in modo netto tra un sensibile quale mera passione del corpo, che dà avvio alla conoscenza ma non ha alcun ruolo conoscitivo, e un senso quale azione dell'anima sul sensibile, su cui invece ricade tutto il valore conoscitivo della sensazione. I motivi e gli esiti di questa esclusione del sensibile dall'ambito conoscitivo si ritrovano, meglio che in ogni altro testo agostiniano, nel Libro VI del *De musica*, opera giovanile nella quale appare significativo che Agostino confermi la tradizione tardo-antica sul carattere strettamente matematico e non poetico della musica e quindi la sua inclusione nel *quadrivium* delle arti liberali insieme all'aritmetica, alla geometria e all'astronomia (nel secolo successivo Severino Boezio parlerà

allo stesso titolo di una «scienza musicale» che va tenuta ben separata dalla musica dei poeti).

Esponiamo le tesi di Agostino procedendo in modo molto sintetico. Alla base del ritmo musicale di un verso – ad esempio il famoso *Deus creator omnium* di sant’Ambrogio – c’è un rapporto numerico tra le sillabe. I «numeri» di questo rapporto si trovano sia fuori dell’anima – nel suono, nell’effetto sonoro prodotto dal verso quando viene pronunciato – sia nell’anima di colui che ode, nel suo senso. Accanto al suono, costituenti fondamentali della sensazione sono per Agostino la voce che dà il ritmo, la memoria che lo ricorda, il giudizio per cui ci piace o meno. In questa progressiva elevazione intellettuale, l’atto iniziale della sensazione è, rispetto ai numeri presenti nell’anima, primo in ordine cronologico, ma ultimo e separato in ordine d’importanza. Il verso, come tale, non è nel suono, è nell’anima; e il suono costituisce solo la modificazione iniziale da cui l’anima muove per percepire il verso. I numeri dell’anima, sottolinea Agostino, non dipendono da quelli che si trovano nei suoni (cfr. *De mus.* VI, 5, 8). Che significa questo? Significa che ciò che abbiamo sentito chiamare dall’antichità greca *aistheton*, il sensibile proprio, finisce per assumere in Agostino il ruolo di puro sostrato informe privo di qualsiasi azione conoscitiva sull’anima. L’azione esercitata da ciò che è corporeo sull’anima si riduce a una qualche alterazione – «*nonnulla alteritate*» recita significativamente il latino di sant’Agostino (cfr. *ivi*, 5, 10), – a qualcosa che potremmo chiamare un *flatus vocis* interamente riassorbito all’interno delle attività spirituali superiori (memoria, giudizio) che compongono il *sensus*. Tutto l’itinerario dell’anima a Dio – di cui il *sensus* è solo il primo momento, e che avrà il suo centro nei grandi capitoli della sapienza e della fede (che qui non è possibile né necessario seguire oltre) – è comunque segnato da questa iniziale esclusione del sensibile dal campo conoscitivo e dalla conseguente riconduzione della sensibilità all’intelletto, con le ripercussioni decisive che ciò avrà sulla filosofia a venire, in particolare per la formazione dell’estetica come *gnoseologia inferior* (cfr. capitolo VIII). In una parola, la sensazione viene riassorbita nell’attività spirituale; e in questo spiritualismo si riconosce, ormai pienamente soggettivizzata (qui l’anima è propriamente l’anima individuale di colui che ode un verso), la concezione neoplatonica della

materia come privazione di una forma che invece risiede interamente nell'anima.

Avevamo anticipato che la teoria agostiniana della conoscenza è uno dei fondamenti teorici del simbolismo medievale. Ora ci è chiaro il perché. Perché tale simbolismo può nascere solo all'interno dell'orizzonte in cui lo spiritualismo agostiniano ripensa il sensibile. Il mondo sensibile smette di avere una consistenza autonoma e viene qui ad assumere intrinseco valore di segno. Diventa uno 'stare per altro' che solo l'intelletto, a partire da un *sensus* che è *già* attività intellettuale, può determinare nella sua vera essenza divina. Dirà Agostino nel Libro I del *De doctrina christiana*:

Ogni insegnamento ha come oggetto cose o segni: ma le cose si apprendono per mezzo di segni. Definisco ora cose in senso proprio quelle che non servono per significare qualcosa, per esempio legno, pietra, pecora e altro di tal fatta; non però il legno che, come leggiamo, Mosè gettò nelle acque amare per toglierne l'amarrezza, né la pietra che Giacobbe si era posto sotto il capo, né la pecora che Abramo immolò in luogo del figlio. Queste cose, infatti, sono tali da essere anche segni di altre cose (I, II, 2).

Non sono i segni che si apprendono per mezzo delle cose ma, viceversa, sono le cose che si apprendono per mezzo di segni, i quali hanno anche un altro significato oltre quello strettamente letterale. Si tratta dei segni che Dio ha ispirato nelle Sacre Scritture e che ci consentono di leggere una realtà altrimenti insignificante. Le Scritture rappresentano così un modello di verità posto tra l'intendere l'esistenza sensibile alla lettera e l'intenderla *per speculum*.Cogliere la verità significa cogliere il soprasensibile di cui il sensibile è semplicemente un simbolo; e questa verità è nelle Scritture, che ci insegnano a discriminare il senso spirituale dalla lettera, e non nella realtà naturale. Chi prendesse, per dir così, l'esistenza alla lettera, si metterebbe nelle condizioni vissute dallo stesso Agostino prima della conversione e descritte nelle *Confessioni*. Tra le riflessioni più interessanti per il nostro percorso c'è senz'altro quella riguardante la sua passione giovanile per il teatro.

■ *Agostino, Mania per gli spettacoli*

Le rappresentazioni teatrali, vive immagini del mio miserando stato ed esca al mio fuoco, mi esaltavano. Come si può spiegare che l'uomo in esse vuole soffrire per avvenimenti luttuosi e tragici di cui però non vorrebbe fare l'esperienza? Proprio il dolore cerca in essi lo spettatore, proprio il dolore gli dà piacere. Miseranda follia!

E succede che uno ne è tanto più sconvolto quanto meno è a sua volta immune da tali passioni: però quando quei mali toccano lui direttamente parla di infelicità, quando soffre degli altrui

parla di pietà. Ma che parte può avere la pietà nelle finzioni sceniche? Lo spettatore non è chiamato a portar aiuto, ma invitato soltanto a soffrire e quanto maggiore è la sofferenza tanto maggiore è il plauso per colui che impersona tali finzioni. Che se quelle umane sciagure, antiche o favolose esse siano, sono rappresentate in modo da non dargli brividi, lo spettatore se ne parte annoiato, criticando: se poi ne è commosso, se ne sta là attentissimo e contento.

Vi è dunque una forma di amore per le lagrime, per i dolori. Certo, l'uomo è portato al godimento. O questo solo si ama nel dolore che, mentre a nessuno piace la propria infelicità, piace invece il sentimento della pietà perché è una forma di partecipazione al dolore? Sentimento che sgorga dalla stessa vena dell'amicizia. Ma a che tende? Dove finisce? E perché poi va a perdersi in un torrente di pece bollente, in immense vampate di cupa passione in cui volontariamente si tramuta e si deforma, deviato e umiliato dalla sua celeste limpidezza? Ripudieremo allora la compassione? No, certo. Si può talvolta amare anche il dolore; ma tu, o mia anima, rifuggi da ogni immondezza, sotto la protezione del mio Dio, Dio dei nostri padri, degno di lode, esaltato nel corso di tutti i secoli; fuggi ogni immondezza.

Non che attualmente io ignori la compassione. Ma allora in teatro io fremevo di gioia con gli amanti quando se la godevano disonestamente, quantunque non fossero che finzioni di uno spettacolo scenico: quando poi si separavano per sempre mi impietosivo, mi rattristavo: entrambi i casi mi davano una forma di piacere.

Ora invece mi fa più compassione chi trova il godimento nel male che non colui che soffre crudelmente, come per una disgrazia, di essere privato di una soddisfazione perniciosa o per la perdita di una misera gioia. Questa è davvero compassione, ma il dolore in essa non è fonte di diletto. Se chi soffre per le altrui infelicità merita lode come per l'adempimento di un dovere di carità, chi è mosso da una compassione fraterna preferirebbe senz'altro che non esistesse la causa del suo dolore: e, se potesse esistere una benevolenza malevola – il che non può darsi – si avrebbe il caso di una compassione vera e sincera che desidera l'esistenza degli infelici per poter averne pietà. Vi sono così dolori che si possono approvare, nessuno che si debba amare. E questo avviene in Te, signore Iddio, che, amando le anime, puoi avere una compassione ben più pura e più incorrotta della nostra perché non sei tocco da dolore alcuno. «Chi può arrivare a tanto?».

Ma io allora, miserabile, ero contento di soffrire e andavo in cerca di sensazioni dolorose, sì che nelle sciagure altrui, false, istrioniche, l'arte dell'attore mi piaceva di più e mi avvinceva più efficacemente quando mi strappava le lagrime. Che meraviglia che io, infelice pecorella sviata dal tuo gregge, insofferente della tua custodia, mi infettassi di brutta scabbia? Di qui procedeva la mia mania per i dolori, non per quelli che penetrano a fondo nel cuore – non desideravo certo di essere colpito da quelli che desideravo vedere –, ma per quelli che, per il loro carattere di finte narrazioni, mi scalfivano a fior di pelle: ma poi, come per unghie che mi scarnificassero, ne venivano enfiagioni brucianti, infezioni, marciume ripugnante.

Tale la mia vita: era essa vita, o Signore? ■

L'arte poetica, che esalta dolori e godimenti corporei finì a se stessi, è considerata da Agostino la massima e più deleteria finzione, perché ci induce a prendere alla lettera e a ritenere vera la realtà sensibile. L'autentica verità, che è la verità di Dio rivelata attraverso le Scritture, può essere avvicinata solo facendo un diverso uso del mondo terreno, secondo quell'approccio intellettuale e simbolico perfettamente richiamato in un altro passo del *De doctrina christiana* di poco successivo a

quello riportato sopra e che si può mettere a suggello del nuovo simbolismo cristiano:

Così in questa vita mortale siamo lontani dal Signore, e se vogliamo tornare in patria, dove possiamo essere felici, dobbiamo fare uso di questo mondo senza goderne, per contemplare le invisibili perfezioni di Dio comprendendole per mezzo delle cose create: vale a dire, dobbiamo comprendere le realtà eterne e spirituali a partire da quelle corporee e temporali (*De doc. christ.* II, IV, 4).

In questa celebre distinzione agostiniana tra *frui* e *uti*, ovvero tra godimento del mondo fine a se stesso e uso del mondo per comprendere altro, si coglie la cifra più tipica del simbolismo medievale: il suo carattere spirituale, su cui faranno perno anche le tendenze artistiche dell'epoca.

Questo distacco dal sensibile, insito nel simbolismo cristiano, lo troviamo confermato e in certa misura incrementato anche in altri grandi momenti del pensiero medievale. Prendiamo, ad esempio, la cosiddetta teologia negativa dello Pseudo-Dionigi Areopagita, tramandata al medioevo soprattutto dalla traduzione latina e dal commentario di Giovanni Eriugena alla *Gerarchia celeste* (GC).

▷ Dionigi Areopagita è lo pseudonimo sotto il quale si nasconde un misterioso scrittore neoplatonico cristiano di lingua greca vissuto verso la fine del V secolo, che presenta la sua opera come scritta al tempo degli apostoli e che per questo fu scambiato con il Dionigi giudice dell'Areopago convertito da san Paolo.

Giovanni Scoto Eriugena è il grande maestro della scuola palatina al centro della cosiddetta 'rinascita carolingia' seguita nel IX secolo alla creazione dell'Impero d'Occidente sotto Carlo Magno.

In che senso si parla di teologia negativa? L'elemento 'negativo' che si trova nella teologia dello Pseudo-Dionigi è della massima importanza per comprendere la natura intellettualistica del simbolismo medievale. Anche per Dionigi, come per tutti i pensatori cristiani, si pone un identico problema: come si rivela un Dio trascendente e come può l'uomo arrivare a conoscerlo? La risposta la conosciamo già: mediante simboli. Ma Dionigi sforzandosi di pensare in modo radicale il rapporto simbolico tra sensibile e soprasensibile, ne individua un tratto assolutamente peculiare: la negatività. In che senso, infatti, si può dire che «i nomi» delle cose

visibili sono attribuibili a Dio, ovvero sono simboli di Dio? Dio, afferma Dionigi, non esiste alla stessa maniera delle altre sostanze, gerarchicamente distanti da lui a misura del loro grado di corporeità. Egli, essendo presente in ciascuna di esse come suo creatore è, infatti, infinitamente superiore ad ognuna. Questo suo carattere soprasostanziale (*hyperousios*) fa sì che la teologia, oltre ad avere carattere catafatico – ovvero affermativo, riguardante cioè i nomi che possono venire positivamente conferiti a Dio (tutti quelli contenuti nelle Scritture: «vita», «luce», «verità» ecc.) – possieda anche un peculiare carattere apofatico, un carattere negativo, riguardante tutto ciò che è in Dio, ma che Dio *non* è perché lo trascende. Si legge nel Libro II della *Gerarchia celeste*:

Talvolta, poi, Dio è celebrato dalle medesime Scritture in modo sovramondano con rivelazioni che non hanno alcuna somiglianza con lui, quando viene chiamato Invisibile, Infinito, Incomprensibile e con altre espressioni con le quali non si indica ciò che egli è, ma ciò che non è. Secondo me, questo modo è più conveniente a lui poiché, come la tradizione segreta e sacra ha spiegato, noi con verità affermiamo che Dio non esiste alla stessa maniera di altri esseri, ma che noi non conosciamo la sua infinità soprasostanziale, inintelligibile e arcana. Se, dunque, le negazioni sono vere nei riguardi delle cose divine, mentre le affermazioni non si adattano al mistero delle cose arcane, ne segue che il metodo di descrivere per mezzo di cose dissimili sia quello più conveniente alle cose invisibili (GC, II, 140 D-141A).

Questo carattere apofatico, più congeniale al discorso su Dio, è quello che ci porta a vedere Dio in tutte le cose, anche le più infime: «aggiungerò – si legge poco più avanti (GC, II, 145 A) – anche il più vile di tutti i paragoni e che sembra essere il più sconveniente: infatti tutti i dotti nelle cose divine ci hanno tramandato che Dio si è attribuito la forma di un verme»; e tutte le cose come simboli di Dio. Qui sono esplicitati i principi della proliferazione simbolica e della sensibilità enciclopedica tipiche del medioevo. Ma è ben visibile anche il carattere segnatamente intellettualistico che viene ad assumere il simbolismo medievale. Infatti, ciò che qui fa di un leone, di una pantera o di un verme un simbolo dell'invisibile non è l'intuizione di una qualche somiglianza sensibile, a livello formale o materiale che sia, tra il significante e il suo significato. Anzi, come abbiamo appena finito di leggere, alla base del rapporto più conveniente tra cose sensibili e soprasensibili c'è dissimiglianza, un carattere *anomoios*. Ciò che unisce il significante al suo significato, ciò che fa dell'ente sensibile un simbolo del divino è un presupposto esclusivamente speculativo e del tutto

indipendente dalla realtà sensibile del significante: che l'uno, cioè, deriva dall'altro come la creatura deriva dal suo creatore. Il rapporto simbolico scopre così la sua origine fondamentalmente spirituale, nella quale l'ente nella sua realtà materiale non ha quasi più senso. La verità si coglie per via di negazione; per quello che, diciamo così, *non è* negli enti sensibili, ma è nell'anima del fedele educato dalle Sacre Scritture.

Ora, il fatto che questa concezione simbolica del sensibile sia potenzialmente destinata ad aprirsi anche ad altri ambiti oltre quello proprio della teologia e che essa interessi in modo non marginale anche l'arte poetica e il suo rapporto con il vero è dimostrato dal commentario alla *Gerarchia celeste* composto da Giovanni Scoto Eriugena, il quale proprio in nome di questa simbolizzazione del sensibile e della sua verità negativa invita anche i poeti, oltre agli esegeti delle Sacre Scritture, a spingersi nei territori del fantastico e perciò, implicitamente, ad abbandonare una volta per tutte ogni tendenza mimetica:

E, per parlare in modo più chiaro, intendo meglio Dio quando sento dire di lui che non è essenza, non è bontà, poiché è soprasostanziale ed è più che bontà, che quando sento: è essenza, è bontà. In questo modo, infatti, Dio viene posto nel numero di tutte le altre cose, mentre nel primo viene esaltato sopra ogni cosa. Per la stessa ragione, quando nelle visioni dei santi profeti colgo un'effigie umana, bella pura e in tutto naturale, designante colui che sopra ogni forma e figura sussiste in se stesso privo di forma e figura, posso più facilmente ingannarmi e ritenere che Dio, in se stesso non circoscrivibile, possa essere circoscritto da una figura umana e che, da invisibile ed ineffabile, divenga visibile e che si possa asserire qualcosa di lui. Quando invece in quelle stesse visioni trovo l'immagine di un uomo alato e volante, che designa le virtù celesti o la stessa divinità, che penetra ogni cosa come un rapido volo, non mi inganno facilmente, poiché nella natura delle cose visibili non ho mai visto, né trovato, né sentito parlare di un uomo alato volante. Ciò è infatti mostruoso e del tutto estraneo alla natura. Le stesse finzioni poetiche, in favole piene di invenzioni, sul volo di Dedalo non hanno osato affermare che le piume e le ali siano cresciute naturalmente sul corpo dell'uomo: infatti sarebbe stato incredibile e turpe.[...] E ciò che abbiamo detto dell'immagine di un uomo volante vale anche per il leone o il vitello piumati, per l'aquila rappresentata con volto umano e per le altre figure composite o dotate di elementi superflui, come gli animali con sei ali. Infatti, in quanto negazione di forme naturali, fanno intendere chiarissimamente che le virtù celesti sono prive di tutti questi tratti esteriori (GC, II, 535-52; 571-75).

Gli effetti di una visione spiritualistica del mondo, pur imboccando una strada diversa da quella del simbolismo universale e mistico intrapresa dal cristianesimo neoplatonizzante, si faranno sentire ancora con forza anche nel contesto di una nuova epoca: quella della Scolastica, che da Alberto Magno in poi sarà imbevuta di aristotelismo e tornerà ad osservare il

mondo sensibile e la natura come tali e non più solo come simboli del soprannaturale.

Prendiamo in breve san Tommaso e la dottrina dell'*analogia entis*, su cui poggia l'impianto razionale della sua teologia.

▷ Tommaso d'Aquino (1221-1274), allievo di Alberto Magno, ma anche attento interprete dello Pseudo-Dionigi, a cui deve l'idea che non ci è dato conoscere cos'è Dio (la sua essenza, la sua *quidditas*) e che quindi, parlando del divino occorre usare quella che chiama la *via remotionis*, basa la conoscenza di Dio sul concetto di analogia. Proviamo a contestualizzare il problema in poche battute. Il problema di fondo è quello dell'esistenza di Dio, che nel credente nasce dalla fede nella Rivelazione ma che, a differenza di quanto sostenuto dalla tradizione del platonismo cristiano – ad esempio da sant'Anselmo – non può però essere comprovata solo mediante l'idea che se ne ha, bensì deve partire dal «ragionamento» intorno alle creature sensibili. Quale dovrà essere la natura del rapporto tra il creatore e le sue creature? È qui che interviene l'analogia con la sua valenza fondamentalmente logica. Infatti, ciò che Tommaso chiama analogia tra Dio e le altre cose non corrisponde più al rapporto simbolico della teologia dei secoli precedenti, che si avvaleva ancora, sebbene per via negativa, di contenuti sensibili, ma a un rapporto essenzialmente logico; un rapporto di causa-effetto, un risalimento dagli effetti, le creature, alla causa prima: il loro creatore. Ciò è attestato sia dalla *Somma contro i Gentili* che dalla *Somma teologica*. Nel Libro I della *Somma contro i Gentili* si afferma che il rapporto tra Dio e le altre cose non può essere considerato né univoco né equivoco ma, appunto, puramente analogico. Equivoche sono due cose aventi in comune solo il nome: la costellazione del cane e l'animale chiamato con questo nome. All'opposto, univoci sono due nomi diversi attribuiti a due cose identiche. Il rapporto che lega Dio alle cose è invece di altro genere. Infatti, dire, ad esempio, che Dio è buono non significa identificare Dio con la bontà – ovvero determinare in questo modo la quiddità di Dio, che non è determinabile dall'intelletto umano – né equivocare tra il contenuto di Dio e quello della bontà. Significa soltanto stabilire un rapporto tra realtà diverse aventi qualcosa in comune. Affermando che Dio è buono, affermiamo che tra Dio e la bontà c'è in comune più del

nome e meno della sostanza: Dio non è bontà, ma è *anche* bontà. Ora, in cosa consiste questa comunanza tra Dio e le altre cose? Per quel tanto che la conoscenza umana può cogliere, in null'altro che in un rapporto logico di causa-effetto. «In questa comunanza di vocaboli c'è l'ordine esistente tra causa e causato» (*Contr. Gent.* I, 33). Dio è causa di tutte le cose e vi partecipa solo come la causa partecipa dell'effetto. Si può dire che Dio è buono, saggio, giusto, in quanto è causa di cose buone sagge e giuste.

Il punto è proprio in questo rapporto essenzialmente logico di causa-effetto. Pur in un contesto di pensiero in cui l'esistenza torna ad avere un primato fondamentale sull'essenza, costituendone aristotelicamente l'*arche*, assistiamo tuttavia non tanto a una riaffermazione del carattere di realtà autonoma del sensibile, quanto a una definizione *logica* del rapporto tra sensibile e soprasensibile. L'analogia che, come abbiamo visto nel capitolo IV, aveva per Aristotele un'irriducibile radice dialettica e intuitiva, riconducendo in quel caso anche la scienza – il sapere rigoroso che doveva farne uso nei suoi processi deduttivi – su un terreno che abbiamo chiamato *doxastico*; in Tommaso invece essa consiste in un rapporto esclusivamente logico tra cose altrimenti incomparabili. Anche per Tommaso, come per tutto il medioevo, l'unica somiglianza rintracciabile tra un Dio trascendente e il mondo sensibile da lui creato resta una somiglianza di ordine logico-intellettuale e la forma più alta di verità – l'affermazione che Dio esiste e che le cose sono sue creazioni – ha un carattere speculativo, basato sulla fede nella Rivelazione e sulla logica razionale, e non sull'intuizione sensibile. La questione meriterebbe approfondimenti, ma si può dire che l'accento al problema dell'analogia e del nuovo significato che essa assume in Tommaso ci mette sulla strada giusta per comprendere come il tratto spiritualistico che il medioevo cristiano rielabora ereditandolo dalla filosofia neoplatonica tocchi anche l'aristotelismo. Come esso tocchi, in altre parole, l'intera eredità che il mondo cristiano occidentale riceve dall'antichità greca, riorientandola in modo del tutto nuovo.

Non è un caso che anche l'aristotelico Tommaso mostri di avere una considerazione dell'arte poetica – ormai, l'abbiamo appreso, vero e proprio banco di prova per comprendere come il sensibile venga pensato in rapporto alla verità – non troppo diversa da quella di Agostino e della

tradizione del neoplatonismo cristiano. *Infima doctrina* la definisce in uno dei rari accenni che vi dedica nella *Somma teologica* (cfr. I, 1, 9). Ciò perché l'arte poetica può realizzare solo metafore e similitudini, senza poter raggiungere, come aveva già sostenuto nel Libro VII delle *Quaestiones quodlibetales*, quell'autentico senso spirituale la cui modalità più tipica è l'allegoria (Tommaso, riprendendo una tradizione ormai secolare, cominciata con i Padri della Chiesa, riconosce quattro sensi nella Scrittura: uno letterale [storico], gli altri spirituali [allegorico, morale e anagogico]). Ma come può giustificarsi una distinzione tra metafora e similitudine, che sarebbero specifiche dell'opera profana, e l'allegoria, che sarebbe specifica dell'opera sacra? Quale sarebbe la differenza tra queste due modalità semiotiche? La differenza sta in ciò che significano, nella loro referenza. Mentre l'allegoria (la cui etimologia risale ai termini greci *allos* – «altro» – e *agoreuein* – «dire») è tale in quanto significa altro da ciò che rappresenta in forma sensibile, l'opera poetica, sostiene Tommaso, in quanto finzione non significa null'altro che se stessa e quindi non può andare oltre il senso letterale. Il suo senso sembra allegorico, ma in realtà è solo «parabolico». 'Parabolico' nel senso proprio del termine: perché, come una parabola, inizia e fa ritorno sullo stesso piano. In quanto paraboliche, quindi, le metafore e le similitudini poetiche nonostante l'apparenza non possono essere considerate vere e proprie allegorie. Solo le Scritture possono vantare un autentico senso spirituale, perché significano altro da ciò che rappresentano in forma sensibile: la verità che Dio ha loro infuso in forma figurale e allegorica. In questa prospettiva, concluderà Tommaso nella *Somma teologica* con un'affermazione che può essere messa a suggello di un'intera epoca del pensiero: «l'arte poetica non è compresa dalla ragione umana a causa del suo difetto di verità» (cfr. II-II, 101, 2, ad 2).

L'affermazione è importante anche per il suo valore programmatico. Tant'è che neanche Dante, pur riconosciuto tra i massimi poeti di ogni tempo, nei suoi scritti di poetica riterrà mai di doversi scostare dalla teoria della verità implicita in questa affermazione. E se cercherà di smentire «l'angelico dottore», tornando ad assegnare un contenuto di verità all'arte poetica, non lo farà con l'intento di coniugare verità e realtà sensibile, ma solo per riportare anche l'arte poetica all'allegoria e alla figura, cioè a una verità di tipo razionale. Dante enuncia questa tesi nel Trattato secondo

del *Convivio*, dove parla di un'allegoria dei poeti che è diversa dall'allegoria dei teologi ma pur sempre tale; e nell'*Epistola XIII* a Cangrande della Scala (la cui attribuzione è stata a lungo controversa, ma che ormai la stragrande maggioranza degli studiosi riconosce come dantesca) dove, a proposito della *Divina commedia*, afferma che essa va intesa come un'allegoria e quindi, implicitamente, rivendica un valore di verità al suo contenuto. Ma di quale verità si tratta? Ascoltiamolo dalle parole di Dante.

■ *Dante, Poesia e allegoria*

Ma il grande affetto non può far passare sotto silenzio il fatto che da questo dono che io vi faccio possa sembrare che il dono stesso più che colui che ne venga in possesso ne consegua onore e fama. Ma, al contrario, già dal titolo che vi appongo io volli esprimere, come sarà ben apparso ai lettori più attenti ed era mio proposito, un presagio dell'accrescimento della gloriosa vostra rinomanza. Ma il desiderio del vostro favore, che bramo più della vita, sarà d'incitamento a procedere più speditamente verso la mèta che mi prefissi in partenza. Pertanto esaurita la formula dell'epistola mi accingerò, in veste di *lector*, a esporre sommariamente alcuni punti che servano come *accessus* dell'opera offerta.

Come dice il Filosofo nel libro secondo della *Metafisica* «nel modo in cui ogni cosa sta nei confronti dell'essere, così sta nei confronti della verità»; il che significa che la verità di una cosa, che consiste nella verità in quanto soggetto, sta nella perfetta simiglianza con la cosa in quanto è. Ma fra le cose che sono soltanto alcune sono tali da avere in sé l'essere assoluto; altre sono tali da avere un essere che dipende da un altro per relazione, come essere e nel medesimo tempo stare ad altro come cosa relativa; come il padre e il figlio, il padrone e il servo, il doppio e la metà, il tutto e la parte, e così via, in quanto tali. Giacché l'essere di tali cose dipende da un altro, ne consegue che la loro verità dipende da quell'altro; se infatti s'ignorasse il concetto di metà non si potrebbe conoscere il concetto di doppio, e così via.

Volendo dunque comporre un *accessus* che riguardi una parte di un'opera, bisogna prima dare qualche notizia del tutto di cui essa è parte. Perciò anch'io, volendo per la parte sopra nominata di tutta la Comedia comporre qualcosa a mo' di *accessus*, credetti opportuno premettere qualcosa per tutta l'opera, affinché risultasse più comprensibile e più compiuto l'*accessus* alla parte. Orbene, sei sono gli elementi che bisogna discutere prima d'affrontare la lettura di un'opera dottrinale, cioè il soggetto, l'agente, la forma, il fine, il titolo del libro, il genere filosofico a cui appartiene. Fra questi elementi ce ne sono tre nei confronti dei quali codesta parte della Comedia che ho deciso di dedicarvi si diversifica da tutta la Comedia, cioè il soggetto, la forma e il titolo; nei confronti degli altri tre elementi non si diversifica come appare chiaro a chi l'esamina; perciò nell'esame di tutta la Comedia questi tre elementi si devono discutere a parte; fatto ciò sarà più chiaro l'*accessus* alla parte. Poi discuteremo gli altri tre elementi non soltanto in relazione a tutta la Comedia, ma anche in relazione alla parte offerta.

Per chiarire quello che si dirà bisogna premettere che il significato di codesta opera non è uno solo, anzi può definirsi un significato *polisemos*, cioè di più significati. Infatti il primo significato è quello che si ha dalla lettera del testo, l'altro è quello che si ha da quel che si volle significare con la lettera del testo. Il primo si dice letterale, il secondo invece significato allegorico o morale o anagogico. Questi diversi modi di trattare un argomento si possono esemplificare, per maggior

chiarezza, con i versetti: «Allorché dall'Egitto uscì Israele, e la casa di Giacobbe (si partì) da un popolo barbaro; la nazione giudea venne consacrata a Dio; e dominio di Lui venne ad essere Israele». Infatti se guardiamo alla sola lettera del testo, il significato è che i figli di Israele uscirono d'Egitto, al tempo di Mosè; se guardiamo all'allegoria, il significato è che noi siamo stati redenti da Cristo; se guardiamo al significato morale, il senso è che l'anima passa dalle tenebre e dalla infelicità del peccato allo stato di grazia; se guardiamo al significato anagogico, il senso è che l'anima santificata esce dalla schiavitù della presente corruzione terrena alla libertà dell'eterna gloria. E benché questi significati mistici siano definiti con diversi nomi, generalmente si possono tutti definire allegorici, in quanto si differenziano dal significato letterale ossia storico. Infatti la parola “allegoria” deriva dal greco “alleon” che è reso in latino con “alienum” ossia “diverso”.

Ciò premesso è chiaro che il soggetto di un'opera, sottoposto a due diversi significati, sarà duplice. E perciò si dovrà esaminare il soggetto della presente opera se esso si prende alla lettera e poi se s'interpreta allegoricamente. È dunque il soggetto di tutta l'opera, se si prende alla lettera, lo stato delle anime dopo la morte inteso in generale; su questo soggetto e intorno ad esso si svolge tutta l'opera. Ma se si considera l'opera sul piano allegorico, il soggetto è l'uomo in quanto, per i meriti e demeriti acquisiti con libero arbitrio, ha conseguito premi e punizioni da parte della giustizia divina.

La forma poi è duplice: la prima riguarda la trattazione, la seconda il modo della trattazione. La forma della trattazione è triplice, secondo una divisione del testo in tre modi. Il primo consiste nella divisione per cui tutta l'opera si divide in tre cantiche. Il secondo nella divisione per cui ciascuna cantica si divide in canti. Il terzo nella divisione per cui ciascun canto si divide in ritmi. La forma o maniera del modo della trattazione è poetica, fittiva, descrittiva, digressiva, transuntiva e insieme definitiva, divisiva, probativa, improbativa ed esemplificativa. ■

Come si capisce perfettamente dalla conclusione, Dante non abbandona mai l'idea che la sua opera sia fittizia, che cioè lo *status animarum post mortem* (il senso letterale della *Commedia*) sia a tutti gli effetti una finzione. E tuttavia egli assegna alla *fictio* poetica un nuovo statuto conoscitivo, vedendo nella propria opera un modo *fictivus* per esprimere il vero. In altre parole, Dante la intende come una rappresentazione o un'espressione della soggettività del poeta, la cui verità non è più riconducibile al Dio ispiratore delle Sacre Scritture ma direttamente all'uomo e al suo punto di vista, alla visione del mondo del poeta, la cui attività inizia gradualmente a caratterizzarsi rispetto a quella degli altri saperi. Ma anche questo processo di progressiva autonomizzazione dell'arte è indissociabile dall'orizzonte dello spiritualismo medievale. Del resto già Agostino, nel Libro II dei *Soliloquia*, aveva parlato di un possibile riscatto della *fictio* da parte dell'*intentio auctoris*; e anche Tommaso, nella Prima parte della *Somma teologica* definisce il bello – non ancora specificato in senso estetico, ma inteso, alla maniera medievale, come un trascendentale, ovvero una proprietà comune a tutti gli enti creati da Dio – «ciò che piace

alla vista», risultato di una *visio*. Tutte queste indicazioni, non esclusa quella di Dante, mancano però ancora di un elemento essenziale. Mancano di un baricentro in cui poter essere ricondotte e in rapporto a cui poter essere interpretate come effettive determinazioni di un nuovo campo del sapere. Questo baricentro, come vedremo subito, si formerà solo in seguito alla rivoluzione apportata in ogni campo del sapere dal Rinascimento e dal razionalismo seicentesco.

La ricerca sulle origini della separazione di arte e verità ha ormai prodotto risultati tangibili. A partire dal neoplatonismo – ma «non prima» di esso – abbiamo visto progressivamente approfondirsi una riduzione dell'«aisthesis» a forma residuale della «theoria» che, svalutando l'intero ambito del sensibile (ridotto infine a ipostasi ultima del pensiero), ha scosso ormai nel suo stesso fondamento la pretesa veritativa dell'arte. Il medioevo è risultato una tappa fondamentale in questo processo: il creazionismo che contraddistingue il pensiero cristiano provvede, certo, a innalzare il sensibile al rango di «ens creatum», ma con ciò stesso ne determina l'interpretazione simbolica che ne fa lo specchio di un disegno provvidente la cui verità è conseguibile principalmente per via intellettuale. L'opera dell'uomo, e con essa l'arte poetica, segue lo stesso destino: non fruibile direttamente in quanto portatrice di un «defectus veritatis», essa vale solo se è utile a glorificare il creatore e il suo progetto trascendente. Il medioevo è dunque una tappa decisiva e tuttavia il processo di divaricazione tra arte e verità, largamente attestato nell'estetica moderna, prima di affermarsi definitivamente deve ancora subire una scomposizione – del tutto estranea alla cultura medievale – interna a ciascuno dei due termini che lo costituiscono. Questa scomposizione si realizza nell'arco di tempo che va dal Rinascimento alla rivoluzione scientifica seicentesca e produce, come ora vedremo, una risemantizzazione di entrambi i termini, per cui da un lato la nozione di verità viene identificata con quelle di esattezza e di verificabilità, dall'altro, e per conseguenza, si assiste alla separazione definitiva di arte e tecnica – l'una intesa come talento, l'altra come attività metodica e scientifica – e all'attribuzione di un valore conoscitivo solo alla seconda. Si prepara in tal modo il terreno sul quale, nel XVIII secolo, l'estetica potrà affermarsi come disciplina autonoma e più precisamente (ma questo sarà oggetto del capitolo VIII) come arte dell'«analogon rationis» e «gnoseologia inferior» e, parallelamente, come dottrina delle arti belle, del gusto e del genio.

Capitolo settimo.

Arte e pensiero scientifico

Alla fine del medioevo è ancora una volta l'arte – e l'arte figurativa con un'evidenza del tutto peculiare – ad annunciare che l'Occidente cristiano si sta preparando a un altro grande mutamento d'epoca. I primi segnali di questa svolta si possono intravedere ancora in pieno medioevo: nell'arte romanica prima e in quella gotica poi c'è, infatti, un certo ritorno al realismo e un nuovo interesse per la verosimiglianza della figura che restituisce dignità al dettaglio. Si potrebbe dire che già in queste forme l'immagine torna a 'umanizzarsi', perdendo la ieraticità tipica della rappresentazione paleocristiana. Ma è la pittura che, alla fine del Duecento, incarna nel modo più efficace la nuova tendenza. Nei «cicli» pittorici di Giotto si fa avanti non solo un nuovo senso dello spazio, costruito secondo una composizione prospettica rinnovata rispetto a quella della *mimesis* antica, ma anche un nuovo senso del tempo, che viene rappresentato in un'inedita configurazione narrativa. Il mutamento fu rapidamente recepito, tant'è vero che già sul finire del secolo XIV la pittura di Giotto sarebbe stata definita «moderna»: moderna, rispetto all'arte classica antica, ma anche rispetto alla pittura medievale. Il senso di questo mutamento, che alla fine del medioevo investe tutti i campi dell'attività umana, dev'essere ora meglio chiarito nelle sue grandi linee e nell'ulteriore, decisiva, svolta che avrebbe conosciuto nel secolo XVII.

Se provassimo a seguire il percorso della modernità umanistico-rinascimentale dalla prospettiva adottata nel precedente capitolo – quella del simbolismo – ci accorgeremmo di due fatti, apparentemente in contrasto tra loro. Da un lato, il nuovo spirito riformatore in campo religioso conduce, tra le altre cose, ad abbattere l'impalcatura allegorica dell'esegesi biblica medievale arrivando a dar luogo al cruciale evento della Riforma, in cui l'interpretazione diretta e rinnovata della Bibbia

secondo il principio del *sola scriptura* finisce per sottrarre all'allegorismo medievale il terreno naturale su cui esercitarsi. Dall'altro lato, tuttavia, non si può neanche dire che l'attitudine tipicamente medievale a leggere ogni fenomeno come simbolo di una realtà trascendente si sia con ciò esaurita. Semplicemente, essa si trasforma, costituendo la radice profonda di uno dei caratteri portanti della civiltà rinascimentale: il suo naturalismo magico e panteistico. Nondimeno, è proprio un tratto di continuità come questo a farci cogliere con chiarezza la sostanziale differenza che segna le due epoche. Il simbolismo medievale si prolunga nelle teorie magiche e astrologiche rinascimentali, ma ne esce profondamente mutato, perdendo il carattere spiritualistico che aveva nel medioevo e assumendo un tratto ermetico. In questo senso è legittimo parlare, come qualcuno ha fatto, di 'simbolismo sfiorito' ma appare in ogni caso significativo che perfino il fenomeno più tipico dello spiritualismo cristiano medievale finisca, nel Rinascimento, per risolversi a suo modo in una forma di ritorno alla natura.

È proprio il naturalismo, infatti, il credo della nuova epoca. Un credo che si irraggia in diverse direzioni, di cui il simbolismo magico e l'occultismo delineano il versante 'eretico', ma che trova la propria strada maestra in una nuova, e appunto «moderna», idea di ragione. È quest'ultima la strada che seguiremo qui per evidenziare alcuni aspetti del dirompente dispiegamento delle arti – un dispiegamento con cui ogni teoria sul carattere inattuale dell'arte nella modernità, comunque la si voglia intendere, deve fare i conti – che interessò la cultura europea a partire dal XIV secolo e ne caratterizzò lo sviluppo per un lungo tratto. Il grande dibattito rinascimentale sulle arti non si innesta infatti, come pure ci si potrebbe attendere, sulla linea del naturalismo magico-mistico ma direttamente su quella del naturalismo scientifico-meccanico, all'epoca non ancora del tutto distinta dalla prima. Da Lorenzo Ghiberti a Leon Battista Alberti, da Piero della Francesca a Michelangelo a Leonardo da Vinci, la pittura, in primo luogo, ma anche la scultura e la poesia, sono trattate come «scienze». Ma che significato ha, in questo nuovo contesto, il concetto di «scienza»? E in che senso queste arti possono essere definite delle «scienze»? La figura di Leonardo da Vinci (1452-1519), grande scienziato e insieme grande artista, appare qui assolutamente emblematica e può aiutarci a comprendere la svolta di pensiero che sostiene

l'identificazione rinascimentale tra arte e scienza. Proviamo dunque a leggere alcuni brani dalla Prima parte del suo *Libro di pittura*, la raccolta degli appunti e delle osservazioni che Leonardo dedicò a quella che considerava la più completa e organica delle scienze e che un suo allievo, Francesco Melzi, compilò con grande cura.

■ *Leonardo da Vinci, Pittura, scienza, esperienza*

[1] *Se la pittura è scienza o no*

Scienza è detto quel discorso mentale il qual ha origine da' suoi ultimi principii, de' quali in natura null'altra cosa si pò trovare che sia parte d'essa scienza, come nella quantità continua, cioè la scienza de geometria, la quale, cominciando dalla superficie de' corpi, si trova avere origine nella linea, termine d'essa superficie. E in questo non restiamo satisfatti, perché noi conosciamo la linea avere termine nel punto, e il puonto essere quello del quale null'altra cosa pò essere minore. Adonque il punto è il primo principio della geometria, e nissun'altra cosa può essere né in natura, né in mente umana, che possa dare principio al puonto. Perché se tu dirai, nel contatto fatto <in s'una> superficie da una ultima acuità della punta de lo stile, quello essere creazione del puonto, questo non è vero; ma diremo questo tale contatto essere una superfizie che circonda il suo mezzo, e in esso mezzo è la residenza del puonto, e tal puonto non è della materia d'essa superfizie, né lui, né tutti li puonti de l'universo sono in potenza ancor che sieno uniti, <né>, dato che si potessero unire, comporrebbero parte alcuna d'una superfizie. E dato che tu te immaginassi un tutto essere composto de mille puonti, qui devidendo alcuna parte da essa quantità de mille, si può dire molto bene che tal parte sia eguale al suo tutto. E questo si prova col zero over nulla, cioè la decima figura de la arismetica, per la quale si figura un *o* per esso nullo, il quale, posto dopo la unità, il fa dire dieci, e se ne porrai due dopo tale unità, dirà cento, e così infinitamente crescerà sempre dieci volte il numero dove esso s'aggionge; e lui in sé non vale altro che nulla, e tutti li nulli dell'universo sono equali a un sol nulla in quanto alla loro sustanzia e valitudine.

Nissuna umana investigazione si pò dimandare vera scienza, se essa non passa per le matematiche dimostrazioni. E se tu dirai che le scienze, che principiano e finiscano nella mente, abbiano verità, questo non si concede, ma si nega per molte ragioni; e prima, che in tali discorsi mentali non accade esperienza, senza la quale nulla dà di sé certezza.

[2] *Essempio e differenza tra pittura e poesia*

Tal proporzione è dalla immaginazione a l'effetto qual è da l'ombra al corpo ombroso, e la medesima proporzione è dalla poesia alla pittura, perché la poesia pon le sue cose nella immaginazione de lettere, e la pittura le dà realmente fori de l'occhio, del qual occhio riceve le similitudini, non altrimenti che s'elle fussino naturali, e la poesia le dà senza essa similitudine, e non passano alla impressiva per la via della virtù visiva come la pittura.

[3] *Del primo principio della scienza della pittura*

Il principio della scienza della pittura è il puonto, il secondo è la linea, il terzo è la superfizie, il quarto è il corpo che si veste de tal superfizie; e questo è in quanto a quello che si finge, cioè esso

corpo che si finge, perché invero la pittura non s'astende più oltre che la superficie, per la quale si finge il corpo figura di qualunque cosa evidente. [...]

[33] *Quale scienza è meccanica, e quale non è meccanica*

Dicono quella cognizione esser meccanica la quale è partorita dall'esperienza, e quella esser scientifica che nasce e finisce nella mente, e quella essere semimeccanica che nasce dalla scienza e finisce nell'operazioni manuale. Ma a me pare che quelle scienze sieno vane e piene d'errori le quali non sono nate dall'esperienza, madre d'ogni certezza, e che non terminano in nota esperienza, cioè che·lla loro origine, o mezzo, o fine, non passa per nessun de' cinque sensi. E se noi dubitiamo della certezza di ciascuna cosa che passa per li sensi, quanto maggiormente dobbiamo noi dubitare delle cose ribelle ad essi sensi, come della essenza de dio e dell'anima e simili, per le quali sempre si disputa e contende. E veramente accade che sempre dove manca la ragione supplisce le grida, la qual cosa non accade nelle cose certe. Diremo per questo che dove si grida non è vera scienza, perché la verità ha un sol termine, il quale essendo pubblicato, il letigio resta in eterno distrutto, e s'esso letigio resurge, la bûgara è confusa scienza, e non certezza rinata. Ma le vere scienze son quelle che la sperienza ha fatto penetrare per li sensi, e posto silenzio alle lingue de' litiganti, e che non pasce di sogno li suoi investigatori, ma sempre sopra li primi veri e noti principii procede successivamente e con vere sequenze insino al fine, come si dinota nelle prime matematiche, cioè numero e misura, dette arismetica e geometria, che trattano con somma verità della quantità discontinua e continua. Qui non si arguirà che due tre facciano più o men che sei, né che un triangolo abbia li suoi angoli minori di duoi angoli retti, ma con eterno silenzio resta distrutta ogni arguizione, e con pace sono fruite dalli loro divoti, il che far non possono le bugiarde scienze mentali. E se tu dirai tali scienze vere e note essere de spezie di meccaniche, imperò che non si possono finire se non manualmente, io dirò il medesimo di tutte l'arti che passano per le mani delli scrittori, la quale è di spezie di disegno, membro della pittura; e l'astrologia e l'altre passano per le manuali operazioni, ma prima sono mentali com'è la pittura, la quale è prima nella mente del suo speculatore, e non pò pervenire alla sua perfezione senza la manuale operazione; della qual pittura li suoi scientifici e veri principii prima ponendo che cosa è corpo ombroso, e che cosa è ombra primitiva ed ombra derivativa, e che cosa è lume, cioè tenebre, luce, colore, corpo, figura, sito, remozione, propinquità, moto e quiete, le quali solo con la mente si comprendono senza opera manuale; e questa fia la scienza della pittura, che resta nella mente de' suoi contemplanti della quale nasce poi l'operazione, assai più degna della predetta contemplazione o scienza. ■

Due sono gli elementi che emergono in modo netto dalla lettura di queste pagine: (i) la certezza scientifica si acquisisce solo per via d'esperienza; pertanto (ii) un'arte empirica (ovvero meccanica, ovvero manuale) come la pittura è scienza in massimo grado. In questa idea di scienza si coglie un sovvertimento pressoché totale sia dell'antico concetto di *episteme* sia della nozione di esperienza. Si coglie, in definitiva, un riorientamento globale del sapere. Ma come dobbiamo intendere, d'altra parte, quella che qui Leonardo chiama «esperienza senza la quale nulla dà di sé certezza»?

▷ Favorito da una reinterpretazione dell'aristotelismo che si può far risalire ad Alberto Magno, il nuovo concetto di esperienza comincia a farsi avanti fin dalla seconda metà del XIII secolo. Nell'*Opus maius* del 1266, in piena epoca scolastica, Ruggero Bacone aveva già definito l'esperienza come ciò senza di cui «nulla si può conoscere a sufficienza» (cfr. *Op. maius*, 6). Anche la nota disputa intorno agli universali, accesa da Guglielmo di Ockham (1280-1349), andava in una direzione, diciamo così, 'empiristica'. Affermando, come Ockham fa spesso, che il peggior errore della filosofia sia ritenere che gli universali (cioè le nozioni che indicano il genere: ad esempio 'animale'; o la specie: ad esempio 'uomo'; e non l'individuo) sono cose reali, sostenendo, cioè, una concezione «nominalistica», in cui alle entità universali si dà un valore puramente linguistico, di fatto Ockham prepara in senso logico il terreno sul quale si potrà affermare il metodo sperimentale dei secoli successivi. Infatti, dal momento che gli universali vengono intesi solo come *suppositiones* da passare al celebre «rasoio», a possedere valore di verità e di realtà restano esclusivamente le entità individuali soggette all'intuizione empirica. Molte cose, attraverso i secoli, muteranno nella scienza sperimentale moderna, ma questo carattere nominalistico si conserverà sempre tra i suoi principi logici costitutivi.

Non c'è dubbio che la nuova istanza empirica della conoscenza rappresenti una svolta rispetto alla tradizione neoplatonica e allo spiritualismo medievale. Ma bisogna fare attenzione a non equivocare i proponimenti, non sempre consapevoli dal punto di vista teorico e storico, di questi grandi ingegni rinascimentali (lo stesso Leonardo, del resto, si definiva orgogliosamente «omo senza lettere»), intendendo la rivalutazione dell'esperienza solo come un abbattimento del mondo delle *auctoritates* medievali e un ritorno puro e semplice all'antichità classica. Al contrario, il conferimento di un carattere conoscitivo autonomo all'esperienza segna un ulteriore avanzamento nel processo di divaricazione tra senso e ragione di cui stiamo seguendo le tracce fin dalla tarda antichità e va, semmai, interpretato come l'altra faccia della riduzione, inaugurata dal neoplatonismo, dell'*aisthesis* e a forma residuale della *theoria*. Non è un caso, d'altronde, che la filosofia greca classica non accordasse grande rilievo all'*empeiria*, cosicché in questa nuova

tematizzazione della nozione di esperienza andranno piuttosto cercati i segni di un commiato definitivo dalla ragione classica che non le tracce di un ritorno alle antiche vie del pensiero.

▷ Il pensiero antico non riconosceva all'*empeiria* uno statuto epistemico autonomo rispetto alle altre forme di conoscenza. Se prendiamo Platone e Aristotele, notiamo che l'*empeiria* viene espressamente distinta dalla *techne*. Nel Libro IX della *Repubblica* (cfr. 582 a) Platone parla dell'*empeiria* come di ciò che, insieme a *phronesis* (naturalmente nel senso platonico del termine) e *logos*, coopera alla formazione del giudizio corretto, ma in sé non le riconosce alcuna autonomia conoscitiva. Neanche la rivalutazione aristotelica del sapere pratico contro il progetto platonico del sapere epistemico cambia i termini della questione. Nel Libro *Alfa* della *Metafisica* (cfr. in particolare 980 a-981 a 30) si legge che «il sapere (*eidenai*) e l'intendere sono propri più della *techne* che dell'*empeiria*». L'empirico, afferma Aristotele, è chi ha sperimentato che, in determinate condizioni, un certo rimedio fa bene tanto a Callia che a Socrate, ma non ne sa il «perché»: per questo motivo non si può considerare un medico. La tecnica medica consiste, infatti, nel conoscere le cause dei fenomeni e nell'utilizzare questa abilità per applicarla ai casi pratici, mentre l'*empeiria* riesce solo a ripetere per un caso ciò che si è dimostrato utile per un altro simile. Quindi l'*empeiria*, per Aristotele, si può definire conoscenza del particolare, ma del particolare molteplice (*kath'ekaston*), che non coglie il *tode ti*, la determinazione in cui consiste la sostanza. D'altra parte, questo intendimento dell'*empeiria* si riscontra fin dalle più antiche testimonianze del pensiero greco. Già Senofane vedeva nell'*empeiria* non una fonte di verità certa ma, semmai, una delle cause dell'arbitrarietà che affligge la conoscenza umana. La ragione è che l'esperienza autentica percorre, per i greci, un'altra strada: quella dell'*idein*. Nell'etimologia del termine che più di ogni altro richiama il senso fondamentale del «sapere» greco è implicato il riferimento essenziale al concetto greco di esperienza autentica. La voce verbale *idein* deriva, infatti, dall'antico perfetto *oida*, il cui significato («so perché ho visto»; donde anche il termine *histor*, «testimone» e tutti i suoi derivati a cominciare da *historia*) esprime lo sforzo di compenetrazione tra *theoria* e *aisthesis* considerate non come distinte fonti conoscitive ma come modalità della medesima esperienza dell'essere. Nell'*idein* e nella sua

risultanza più alta, l'*idea*, si coglie il bisogno, tipicamente greco, di accordare un senso fondamentale come la vista con il pensiero a cui essa dà origine. La concezione greca della conoscenza non distingue due momenti – quello strettamente sensibile della percezione di una materia informe e quello intellettuale del conferimento di una forma a tale materia – ma contempla solo il momento unitario del manifestarsi delle cose nella loro compagine di forma e materia. In un quadro come questo si capisce bene perché l'*empeiria* intesa come una facoltà di esperire separata dalla cosa esperita non abbia potuto trovare spazio e sia stata piuttosto compresa come un modo soggettivo e arbitrario di percepire la realtà delle cose.

D'altra parte, l'interesse rinascimentale – e in particolare quello leonardesco – per l'esperienza non corrisponde affatto all'interesse greco per il *phainomenon*, per il manifestarsi dell'ente, e non implica il senso di stupore che tale manifestazione portava con sé nell'antichità. Nel reclamare un ruolo centrale per l'esperienza, l'empirismo rinascimentale non rivendica, secondo una nuova forma, quel «porre i fenomeni» (*tithenai ta phainomena*) che, come abbiamo visto nel capitolo IV, la dialettica aristotelica opponeva alla teoria platonica dell'*episteme*. Esso rivendica invece – e la novità è chiara in Leonardo – un ruolo del tutto autonomo per l'uomo, che comincia ad autocomprendersi come un «soggetto» separato rispetto a una natura che gli sta di fronte in quanto oggetto osservabile e manipolabile. In questa prospettiva inedita, non è l'uomo a essere di nuovo 'naturalizzato', è piuttosto la natura ad essere definitivamente 'umanizzata'. Il metodo empirico proposto da Leonardo si risolve, in definitiva, in una *reductio* della contingenza dei fenomeni sensibili – dei «corpi ombrosi», come li definisce in modo significativo – alla manifestazione di regolarità intelligibili, cioè a quei costituenti razionali della realtà (il punto, la superficie, la linea) che sono il vero oggetto dell'esperienza rinascimentale. È solo in questo senso che per Leonardo – ma lo stesso si potrebbe dire di un Piero della Francesca o di un Alberti – la pittura va ritenuta scienza in senso eminente: perché mediante il disegno (attività manuale che porta a compimento l'attività mentale dell'immaginazione) essa è capace di rivelare ed esibire la conformità a regole della realtà. La pittura è scienza meccanica, perciò, in

una duplice accezione: in quanto scienza manuale, ma anche in quanto scienza che riduce la natura a macchina, che riduce, cioè, la sua contingenza sensibile a regolarità meccaniche e scientifiche. Il metodo empirico inaugurato da Leonardo ci fa comprendere con la più grande chiarezza l'evoluzione in senso strumentale e funzionale che l'idea di natura viene ad assumere nella modernità. Ogni sapere, compreso quello proprio dell'arte (soprattutto pittorica, ma anche scultorea e poetica), viene considerato scientifico se è effettivamente utile a trasformare la natura, completandola secondo un disegno razionale e meccanico.

Questa concezione dell'arte come scienza spiega anche l'esplosione artistica del Rinascimento e ci fornisce il segno sotto il quale essa viene comunemente intesa in quei secoli. La pittura, la scultura, la poesia, invertendo il tratto del *frui* medievale, cominciano ad assumere rilievo in funzione del progetto razionale di riduzione della contingenza sensibile a regolarità «meccanica» e, come tali, diventano essenziali per il complessivo processo di ristrutturazione del mondo che vede la luce alla fine del medioevo. Uno degli effetti diretti di questo riorientamento del sapere artistico fu quello di scompaginare la secolare divisione delle arti che era rimasta costante dalla tarda antichità fino a tutto il medioevo e che si basava proprio sull'idea della libertà dal lavoro manuale. L'ordinamento tardo-antico delle arti «liberali» nel numero di sette – fu uno scrittore latino vissuto tra il IV e il V secolo d.C., Marziano Capella, il definitivo sistematizzatore dello schema delle *artes liberales* – a sua volta suddiviso nel *Trivium* (grammatica, retorica e dialettica) e nel *Quadrivium* (aritmetica, geometria, astronomia e musica) restò in uso nelle scuole monastiche e nelle università finché resistette l'antica separazione di valore tra attività intellettuale e attività manuale. Quando questa venne meno sotto la pressione del nuovo concetto di «scienza meccanica», non ci fu più ragione perché le arti *poietiche* dovessero essere tenute fuori dal campo della formazione spirituale. A quel punto ogni distinzione fu superata e anche pittura, scultura, poesia, musica poterono essere associate al *Trivium* delle arti liberali entrando con esso a far parte di un campo più vasto: quello dei cosiddetti *studia humanitatis*.

Questo processo storico, che si articola tra il XIV e il XVI secolo, è riconoscibile anche nella trasformazione cui l'arte viene sottoposta a partire dal Rinascimento. L'opera d'arte viene intesa come mezzo di

conoscenza razionale del mondo e l'attività artistica, considerata insegnabile e verificabile in ogni momento della sua produzione, risulta equiparata alle altre tecniche: ne è testimonianza la nascita delle accademie e il lavoro teorico dei grandi trattatisti, da Vasari a Lomazzo. L'inedito tratto razionalistico e riflessivo conferito alle arti poietiche ha senz'altro l'effetto diretto di accrescere la dignità sociale dell'attività artistica promuovendone una fioritura senza precedenti. Ma ha anche quello, indiretto, di velare l'origine irriducibilmente sensibile e contingente dell'arte, facendola lentamente eclissare dietro il concetto della scientificità meccanica fino a determinare in queste grandi e singolari figure di artisti teorici, da Piero a Leonardo, da Michelangelo a Raffaello, una sorta di strabismo tra enunciazione teorica e pratica artistica effettiva. È questa un'incongruenza che, perfettamente incarnata nell'oscillazione tra *furor* creativo e ricerca di una razionalizzazione delle regole artistiche tipica di una figura inquieta come quella di Michelangelo, lascia di sé una traccia significativa nella propensione per il non-finito di molti artisti dell'epoca.

Ma si tratta, in ogni caso, di un'oscillazione destinata a comporsi nel secolo XVII quando, assimilate in via definitiva le conquiste teoriche del Rinascimento, una più esplicita elaborazione filosofica avrebbe ridefinito i rapporti tra arte e scienza in modo da gettare le basi della concezione dell'arte sul cui sfondo prenderà forma la riflessione estetica moderna. Il nuovo secolo seppe infatti portare a un livello assai elevato la consapevolezza della propria azione teorica comprendendo che il compito da assolvere non poteva consistere in un generico 'rinascimento' dei saperi dopo i secoli bui del medioevo – com'era ancora percepita la trasformazione nei secoli XV e XVI – ma doveva affrontare una critica radicale rivolta direttamente a tutta la metafisica antica, incarnata, in ugual misura, dalla mistica neoplatonica come dalla fisica aristotelica. La 'finzione' teorica del ritorno agli antichi ha fine con Galileo, il quale si mostra perfettamente consapevole del fatto che «studiare sul libro della natura», come egli stesso afferma spesso, significa in primo luogo liberarsi della concezione del mondo fisico che resta comune, anche se in forme molto diverse, sia all'antichità classica che alla cristianità medievale e che si basa sull'idea di un fondamento soprasensibile della realtà osservabile. Emanciparsi da questa concezione è dunque il primo indispensabile passo

di ogni impresa che miri a ricondurre l'intera realtà sensibile sotto precise regole razionali.

Si trovano qui i presupposti della rivoluzione di pensiero che nel Seicento pose sotto il segno della separazione ciò che fino a quel momento era stato posto sotto il segno della continuità. Annunciandosi con la traumatica frattura di scienza e teologia – che proprio nella vicenda di Galileo trova l'incarnazione più drammatica – il XVII secolo perfezionò, infatti, una precisa e definitiva distinzione tra scienza e arte. Se il Rinascimento, in nome della *meccanicità* della scienza, poteva ancora considerare come scienze pittura, scultura e poesia, il Seicento, in nome della *esattezza* della scienza, revocò questa identificazione determinando la rottura epocale, ancor oggi vigente, tra il sapere scientifico e tutti quei saperi che, a cominciare dalle arti poetiche, non sono in grado di fornire analoghe certificazioni di esattezza. In questo senso anche il «sistema delle belle arti» – che, come vedremo nel prossimo capitolo, diverrà nel secolo XVIII oggetto specifico dell'estetica e contrassegnerà in via definitiva l'approccio moderno all'arte – si può comprendere come una sorta di prodotto di rilascio della rivoluzione scientifica seicentesca o come un ordinamento dell'esperienza che si costituisce, a fronte del mondo indagato dalle scienze, valorizzando quegli aspetti della sensibilità (come la bellezza e il gusto) da cui le scienze avevano ritenuto di poter prescindere. Così, la riagggregazione tra arti liberali e arti manuali effettuata dal Rinascimento comincia nel Seicento a subire una nuova progressiva scomposizione, motivata in questo caso dal principio dell'esattezza e dell'oggettività scientifiche e dunque in grado di separare scienze quali matematica, geometria, fisica, astronomia, da arti quali pittura, poesia, scultura, architettura. Queste ultime, non potendo avvalersi di criteri di esattezza, vengono ricondotte a quella dimensione soggettivistica del sentimento, dell'emozione e della fantasia, di cui le poetiche del Barocco avrebbero fornito una sintesi perfetta.

La causa prima e fondamentale di questa riorganizzazione del sapere tendente a collocare l'arte in una sfera autonoma e separata dalle attività pratiche e dalla speculazione scientifica è ancora una volta la riduzione della sensibilità a forma residuale del pensiero. Una riduzione che, come sappiamo, ha nella cultura occidentale una lunghissima gestazione, i cui prodromi si possono riconoscere già nel neoplatonismo tardo-antico, ma

che nel razionalismo seicentesco avrebbe trovato la più precisa ed efficace formulazione teorica. Il pensiero ormai si comprende come attività metodica di un io pensante – cioè di un soggetto che, secondo Cartesio, coglie se stesso anzitutto e in via privilegiata come *ego cogito* – le cui idee sono innate e che riconosce nella sensibilità nient'altro che un'estensione delle proprie facoltà cognitive a una materia sensibile che attende solo di essere razionalizzata. In una prospettiva come questa, in cui la verità viene a corrispondere *senza residui* con l'esattezza metodica del pensiero, ciò che, come l'arte, non può fare a meno di esibire il proprio lato sensibile è destituito in partenza di qualsiasi valore veritativo e ricondotto in un ambito separato e dotato di leggi autonome. Tecnica e arte non potranno, allora, che divaricarsi in modo irrecuperabile, andando a costituire da un lato la precisa e metodica capacità di intervento e di manipolazione dell'uomo nel campo della realtà naturale e artificiale, dall'altro l'ineffabile e rapsodico talento applicato a quel campo eterogeneo di oggetti, interessi e attività, che restano fuori dal dominio oggettivo delle scienze e sono dunque esclusi dalla possibilità di un progresso tecnico.

Questa impostazione permea da cima a fondo l'età del razionalismo, risultando comune a dottrine filosofiche anche molto diverse e in polemica tra loro: da Cartesio a Francesco Bacone a Hobbes, l'arte poetica è comunque associata alla libertà dell'immaginazione, ovvero alla fantasia e alla finzione. Ma il suo più nitido documento è forse rintracciabile nella cosiddetta *querelle des anciens et des modernes*, dibattuta lungo l'intero corso della seconda metà del secolo XVII. In questo quadro, risultano emblematiche le tesi dei sostenitori dei «moderni», secondo le quali l'arte poetica costituisce l'espressione più tipica del sapere degli «antichi», legato all'autorità della tradizione e incompatibile con l'idea di progresso. Negli scritti teorici (prefazioni, lettere, commenti) del grande favolista Charles Perrault si raccolgono tutti gli elementi fondamentali della concezione «moderna» dell'arte: la sua separazione dalle tecniche «che si possono calcolare e misurare», l'impossibilità di verificare «le cose del gusto e della fantasia», l'impossibilità, parimenti, di stabilire per le arti poetiche l'effettivo «progresso» che si può invece stabilire nel campo delle scienze esatte. Nella concezione dei «moderni», così, mentre le scienze e le tecniche acquisiscono una valenza conoscitiva e un'utilità pratica indiscusse, le arti poetiche divengono una sorta di

rifugio – e in questo senso la favola, di cui proprio Perrault fu maestro, rappresenta un genere esemplare della nuova concezione – nel quale è possibile esercitare tutte quelle disposizioni d'animo (fantasia, sentimenti, passioni) che restano ormai escluse dal nuovo orizzonte conoscitivo e che vanno a delimitare un campo ancora eterogeneo ma ormai prossimo ad essere sistematizzato e reso oggetto di un nuovo sapere autonomo e definito: l'«estetica», appunto, di cui nel prossimo capitolo seguiremo la definitiva affermazione.

Il lungo attraversamento che abbiamo compiuto da Platone all'età moderna trova un punto di svolta decisivo nel secolo XVIII, che è il secolo della nascita dell'estetica. Il battesimo della nuova disciplina, che si costituirà come patrimonio concettuale e come sapere esplicito, ha alle sue spalle una lunga preparazione storica, che abbiamo colto in alcuni episodi esemplari. Ricordiamo qui l'avvento del neoplatonismo e del cristianesimo, la cui sintesi, in età medievale, si è poi irreversibilmente spezzata con gli innovativi decenni rinascimentali, nei quali il rapporto tra arte, scienza ed esperienza, pur nel netto distacco dai termini della poetica antica, ha sostenuto una fioritura artistica senza pari. Tuttavia, il referente più immediato della nascita dell'estetica resta indubbiamente l'età del razionalismo e della rivoluzione scientifica, in cui, come abbiamo visto, il definitivo imporsi del paradigma di un sapere esatto e rigoroso ha generato ora l'esclusione del patrimonio della riflessione poetica dal novero della conoscenza autentica, ora l'applicazione di un metodo modellato su quello della scienza a un insieme di esperienze non concettualmente fondate (tra cui, segnatamente, proprio quella artistico-poetica), nel tentativo di ricondurre a regole ambiti che fino ad allora erano sfuggiti alla presa dell'elemento razionale. Esemplare, in questo senso, ci apparirà ora la posizione di Baumgarten, che ha avuto sì una funzione fondamentale nel perimetrare come dominio autonomo la sensibilità in tutte le sue forme, ma ne ha pur sempre rivendicato il ruolo di elemento inferiore e per così dire soltanto 'analogo' rispetto alla superiore conoscenza razionale, non riuscendo dunque a portare a compimento quel processo di autonomizzazione del sensibile (coincidente con la definitiva autonomia della soggettività dell'uomo, i cui antichi prodromi abbiamo già riconosciuto in Plotino) che si definirà invece in modo perfetto nel pensiero di Kant: solo una volta reso autonomo il sensibile dal razionale, egli potrà infatti configurare l'estetico come il luogo della loro relazione. A questo punto, mentre un autore come Batteux – lo vedremo tra poco – si inserisce perfettamente nel processo appena descritto, la riflessione intermedia di Giambattista

Vico, pur contemporanea alla nascita dell'estetica soggettivistica, ci fornirà un'apertura inedita sul tema del rapporto tra sensibilità, arte e storia: un tema che vedremo riaffiorare potentemente con Schiller, ma che sarà adeguatamente elaborato, in concomitanza con la definitiva dissoluzione del paradigma estetico che stiamo per veder nascere, soltanto da Heidegger.

Parte quarta.
La modernità

Capitolo ottavo.

Baumgarten, Vico, Batteux.

La nascita dell'estetica

1. Baumgarten

«L'*estetica* (teoria delle arti liberali, gnoseologia inferiore, arte del pensare in modo bello [*pulchre*], arte dell'analogo della ragione) è la scienza della conoscenza sensibile in senso lato (*cognitio sensitiva*)». Come apprendiamo da questa definizione, che costituisce per intero il §1 dell'*Estetica* di Baumgarten, l'arte non è affatto un referente privilegiato della disciplina scientifica che egli intese battezzare con un neologismo, *aesthetica*, il cui utilizzo, sia come aggettivo (per esempio, 'problemi estetici') che come sostantivo (per esempio, 'problemi dell'estetica') ha conosciuto una storia assai accidentata, dispiegatasi in momenti di riorganizzazione semantica e di ricollocazione storica e paradigmatica che giungono fino ai giorni nostri (e che anzi sono tuttora in corso). Qui non interessa fare i conti con i confini tematici dell'estetica di Baumgarten, ossia con tutto ciò di cui essa dichiara o progetta di volersi occupare, ma più limitatamente e in primo luogo si tratta di chiarire come e a che titolo essa si pronunci sul problema dell'arte, e in secondo luogo di mostrare come tale comprensione *estetica* dell'arte risulti per un verso da un mutamento dell'esperienza artistica che riposa sulle categorie della filosofia moderna, ma per altro verso contribuisca a questo stesso mutamento indirizzando il dibattito sull'arte e sul suo significato.

▷ Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762) affrontò per la prima volta il problema dell'arte nelle sue *Riflessioni ordinate su taluni aspetti che ineriscono al poema* (1735), che costituiscono l'ultimo passo della sua abilitazione alla docenza nell'Università di Halle. Baumgarten aveva già affrontato corsi di logica e di poetica, cosicché le sue *Riflessioni* uniscono

una strutturazione molto rigorosa (decisivi gli influssi di Leibniz e di Wolff) a un'amplissima erudizione greca e latina. Ricordiamo che Baumgarten fu successivamente autore di una *Metafisica* (1739), che conobbe sette edizioni e fu adottata da Kant come manuale per i propri corsi accademici; di un'*Etica* (1740); e infine della grande *Estetica*, pubblicata in due parti (entrambe incompiute), rispettivamente nel 1750 e nel 1758. La formazione intellettuale e la produzione teorica di Baumgarten rimangono per gran parte interne all'epoca del razionalismo filosofico di Cartesio, Hobbes, Spinoza e soprattutto di Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), il cui influsso fu, come abbiamo detto, determinante, anche grazie alla mediazione (e all'enciclopedica sistemazione) delle tesi leibniziane ad opera di Christian Wolff (1679-1754), che fu uno dei più profondi metafisici del suo tempo e la cui lezione fu ancora ben presente sia a Kant che a Hegel. Il punto che qui ci interessa rimarcare è naturalmente quello che riguarda il tema della sensibilità. Come vedremo tra un attimo, il razionalismo leibniziano dal quale Baumgarten dipende costituì sì un passo fondamentale verso un'autonoma tematizzazione della facoltà sensibile nell'uomo, ma intese quest'ultima soprattutto come una forma di *conoscenza*, inferiore al patrimonio logico della ragione. Proprio per questo, come abbiamo ascoltato in apertura, risulta molto importante il passo compiuto da Baumgarten, il quale parlerà della disciplina da lui battezzata, l'«estetica», anche in termini di «arte dell'analogo della ragione». *Analogon rationis*, appunto, è qui l'intero dominio sensibile, che può essere indagato in modo soltanto analogo rispetto alla trasparenza logico-concettuale delle verità razionali. Il che, se per un verso stabilisce definitivamente il rango *subordinato* del sensibile, per altro verso ne definisce anche la fondamentale *continuità* conoscitiva rispetto all'ambito razionale, inteso come *telos* verso cui tende *naturaliter* ogni esperienza umana. In altre parole, il sensibile che è oggetto dell'estetica come *gnoseologia inferior* non è ancora quel sensibile resosi ormai autonomo rispetto alla ragione, che costituirà invece una delle novità assolute del paradigma critico proposto da Immanuel Kant. Il quale parlerà del «concetto logico» e dell'«intuizione estetica» come di due *fonti* conoscitive tra loro del tutto eterogenee, la cui sintesi, ossia il processo effettivo del conoscere in tutta la sua ampiezza, è condizione di possibilità della nostra esperienza.

Il compito che Baumgarten si pone nelle *Riflessioni* (al termine delle quali, lo ricordiamo, battezzerà la nuova disciplina, introducendo per la prima volta il grecismo dotto «aesthetica») è né più né meno che una fondazione razionale della poetica (e in parte della retorica), cioè di due ambiti conoscitivi che a partire dall'antichità si sono costituiti, certo, in modo autonomo, ma spesso in contrasto con il sapere filosofico. Baumgarten non è soltanto interessato a mostrare la congruenza possibile di questi saperi, ma anche e soprattutto a subordinare entrambi a una nuova consapevolezza filosofica. Tanto il poema che l'orazione, in quanto opere di un fare tecnico, ammettono conoscenza filosofica, sono cioè in grado di esibire un sapere specifico, indagabile soprattutto a partire dal complesso di regole che ne guidano e ne sostengono l'esecuzione. Tuttavia, Baumgarten non si preoccupa affatto di fornire prescrizioni 'filosofiche' all'arte poetica (distinguendosi, in questo, dalla prassi rinascimentale). Egli intende piuttosto mostrare come l'arte, che ha a che fare in modo privilegiato con la costituzione sensibile dell'uomo, sia suscettibile di rappresentare la «perfezione» (l'unificazione spontanea e il dispiegamento più efficace) di un determinato dominio conoscitivo. Tale dominio è appunto quello della conoscenza sensibile in senso lato (*cognitio sensitiva* e non semplicemente *sensibilis*). Ma perché l'arte ha per Baumgarten un commercio così essenziale con la sensibilità, tanto che la bellezza (*pulchritudo*) non è altro che perfezione, come *unitas in varietate*, della sensibilità stessa? La risposta sta nel modo specificamente moderno in cui qui l'arte e la poesia in particolare vengono intese. Il poema, come leggeremo tra poco, è per Baumgarten un discorso nel quale si concatenano termini verbali che esprimono determinate rappresentazioni. Il tema della *repraesentatio* è assolutamente decisivo. Nel discorso poetico non ne va principalmente di un rapporto tra le parole e le cose, ma tra le parole e le *repraesentationes* che esse 'suscitano' nell'anima. Ma di che qualità sono queste rappresentazioni? E perché esse hanno un ruolo così eminente nella nuova fondazione filosofica di Baumgarten?

Per comprendere questo dobbiamo ricordare come Leibniz, il cui influsso su Baumgarten fu, assieme a quello di Wolff, decisivo, avesse concepito l'individuo come una «monade», cioè come un'entità unitaria dotata in via essenziale di una *vis repraesentativa*, di una forza o capacità di 'avere' rappresentazioni. Queste ultime furono sottoposte, da un Leibniz

in polemica con Cartesio, a un'innovativa classificazione, che nella sostanza viene ripresa da Baumgarten. Detto in breve: le rappresentazioni che si trovano nell'anima (le *notiones* del 'qualcosa'), procedono da uno stato di *confusio*, cioè di indistinzione e di con-fusione, ad uno di piena ed evidente *distinctio*. Le rappresentazioni confuse, che a loro volta possono restare *obscurae* oppure elevarsi fino a un certo grado di chiarezza (*claritas*), non sono altro che le *repraesentationes sensitivae*, cioè le rappresentazioni sensibili in senso lato; le rappresentazioni distinte sono invece quelle di natura propriamente logico-intellettuale. La distinzione tra il dominio sensibile e quello logico-intellettuale non deve però far perdere di vista il fatto che entrambi hanno il proprio termine in un complesso di *repraesentationes*. In altre parole, sia il sensibile che il razionale hanno un sostanziale rilievo gnoseologico in quanto, pur in forme diverse, costituiscono entrambi una modalità necessaria dell'unico conoscere umano che si differenzia al suo interno soltanto per il grado di distinzione e di riconoscibilità (dall'indistinzione sensibile alla piena distinzione dell'intelletto). Nel quadro del razionalismo metafisico che qui sostiene il discorso, si parla certamente di due facoltà, una superiore (l'intellettuale) e l'altra inferiore (la sensibile), ma va ribadito che il sistema di tutte le facoltà non è che l'articolazione di un'unica forza o capacità rappresentativa in cui l'anima consiste. Ultima annotazione, prima di cedere la parola a Baumgarten: la *facultas inferior*, cioè il dominio della sensibilità, non può essere ridotto all'ambito delle sensazioni intese come mere percezioni. Nel testo che ora leggeremo, Baumgarten, che testimonia di un esito secolare dell'interpretazione del *De anima* di Aristotele, tiene insieme almeno tre operazioni eminenti della nostra facoltà sensibile: (i) quella concernente le percezioni in senso proprio; (ii) le immagini (*phantasmata*), che mostrano come la facoltà inferiore sia anche *memoria sensitiva* e *facultas imaginandi*, in cui vengono *refictae* e *reproductae* (rimodellate e riprodotte) le forme delle cose sensibili e le loro tracce mnestiche; (iii) e infine le finzioni vere e proprie (*figmenta*), che mostrano come la stessa facoltà sia anche – il che è di rilievo assoluto per tutto quanto è *poeticum* – *facultas fingendi*. *Refictio*, *figmentum*, *fingere*: siamo ormai pienamente dentro il paradigma estetico di un'arte poetica che ha uno statuto eminentemente finzionale, come tale lontanissimo dal riferimento essenziale a un'esperienza di verità paragonabile a quella del

paradigma greco antico. Ci troviamo piuttosto nel punto esatto in cui lo slittamento del sensibile (*aistheton*) in direzione dell'interiorità dell'anima, che avevamo scorto a partire dalla sintesi neoplatonica di Plotino, si radicalizza in direzione della finzione soggettiva. L'incremento stesso di poeticità è dato per Baumgarten dalla mera qualità affettiva delle rappresentazioni sensibili messe in gioco o suscitate dal poeta: le stesse regole della poetica aderiscono cioè integralmente alle leggi della conoscenza sensibile e al multiforme regno della «rappresentazione».

■ *Baumgarten, Riflessioni sulla poesia*

Premessa dell'Autore

Poiché fin dalla prima fanciullezza mio fratello ed io non solo abbiamo trovato straordinario diletto in un certo ambito degli studi ma ci siamo impegnati in esso anche per lo stimolo che ci veniva da personaggi di grandissima cultura e meritevoli di rispettosa obbedienza, ho deciso con il suo sostegno di mettere pubblicamente alla prova le mie forze, qualunque esse siano, in questo ambito. Dal tempo infatti che ho iniziato a formarmi negli studi umanistici, spronato e guidato dall'espertissimo maestro dei miei giovani anni, che io non posso nominare senza un sentimento grandissimo di gratitudine, il celebre Christgau, conrettore di grandissimi meriti del famoso ginnasio di Berlino, non ho trascorso quasi un giorno senza scrivere versi. Avanzando a poco a poco nell'età, benché già sugli stessi banchi di scuola dovessi sottopormi a studi via via più severi e benché infine gli studi universitari richiedessero evidentemente ben altre fatiche e ben altra applicazione, tanto però mi sono appassionato agli indispensabili studi letterari, che non mi è mai riuscito di prendere del tutto congedo dalla poesia, a me carissima sia per la sua onestissima piacevolezza sia per la sua ben nota utilità. Nel frattempo accadde che per volontà divina, che io venero, mi fosse affidato l'incarico d'istruire i giovani, che si preparano per l'università, nella poetica e insieme nella logica detta anche *philosophia rationalis*. Quale migliore opportunità, ora che se ne presentava l'occasione, per applicare gli insegnamenti della filosofia? Che cosa è difatti più vergognoso o, direi, più imbarazzante per il filosofo del giurare sulle parole altrui e del declamare con voce altisonante gli scritti del maestro? Mi dovevo preparare a riflettere su quegli argomenti che, come accade di solito, conoscevo dal punto di vista storico, per pratica, per un'imitazione se non cieca tuttavia semicieca e per via di analogia. Mentre ero in questa situazione, mutò di nuovo lo stato delle mie cose e fui spinto ad occhi chiusi nella luce dell'Università Fridriciana. Detesto con forza l'improntitudine di coloro che divulgano cose acerbe e confuse e che a poco prezzo mettono in vendita per il pubblico colto il faticoso prodotto della loro penna, invece di investigare. Non prima di aver adempiuto a questo dovere, lo ammetto, ho fatto ciò che i venerabili statuti accademici mi richiedono. Ma ora, per ottemperare a questi, ho scelto una materia che molti certamente giudicheranno tenue e del tutto estranea all'intelligenza dei filosofi, ma che a me sembra sufficientemente impegnativa per l'esiguità delle mie forze e sufficientemente adatta, data l'importanza dell'argomento, ad impegnare le menti che si occupano d'investigare le ragioni di ogni cosa. Per dimostrare infatti che, a partire da un unico concetto dell'opera di poesia che già da qualche tempo avevo in mente, si possono provare moltissime tesi più volte enunciate ma mai provate e che con ciò stesso si può evidenziare come la filosofia e la poetica, ritenute spesso tanto distanti, siano unite da uno strettissimo legame, fino

al § 11 sono impegnato a sviluppare l'idea dell'opera di poesia e dei concetti affini; quindi ai §§ 12-65 mi sforzo di formarmi una qualche immagine delle rappresentazioni poetiche; dopo di ciò ai §§ 65-77 elaboro il metodo luminoso dell'opera di poesia, in quanto è comune a tutte queste opere; infine, volgendomi a considerare ai §§ 77-107 le parole di uso poetico, mi propongo di esaminarle con maggior cura. Dopo che è stata mostrata la fecondità della nostra definizione, è parso opportuno di confrontarla con qualche altra e infine di aggiungere qualche parola sulla poetica generale. L'impostazione del lavoro non ha permesso di più e la pochezza del pensatore di meglio; Dio, il tempo e l'impegno offriranno forse in seguito qualcosa di più importante e di più maturo.

Il discorso

§ 1. Quando diciamo discorso (*oratio*), intendiamo una serie di parole che significano rappresentazioni connesse fra di loro.

Se qualcuno volesse accusare di inutilità tutte le definizioni di termini chiari, potremmo chiamare a testimonio questa sola parola. Persino i bambini comprendono cosa sia un discorso e tuttavia se il significato, che diamo a questa parola, non è esplicitato con precisione, la nostra mente vaga nell'incertezza e non sa quale concetto e quale valenza attribuirgli ora. Il teologo attribuisce a "oratio" i sensi di meditazione ed esame, i quali però sono estensioni che a torto entrano nella definizione. Il logico tradizionale chiama, con il suo Aristotele, discorso τὸν ἐκὼν λόγον τὸν προφορικόν, cioè quello le cui parti, prese separatamente, hanno un significato e, quando è in vena di sottigliezza, discute se il sillogismo sia un discorso o più discorsi. Il retore enuncia a gran voce che "oratio" dev'essere accuratamente distinta dalla declamazione per non dare l'impressione di confondere la battaglia con gli esercizi bellici. Sia concesso di stabilire a partire dall'uso comune ciò che chiamiamo comunemente discorso in senso lato; se poi qualcuno preferisce chiamarlo sermone (*sermo*), non gli muoveremo una guerra che non porta trionfi. Chi pensa ai *Sermones* di Orazio, vedrà che qui è più opportuno astenersi dal termine "sermo".

§ 2. Da un discorso si dovranno conoscere rappresentazioni connesse fra di loro, § 1.

L'assioma contenuto nella definizione è la premessa minore, la maggiore sarà data dalla definizione di significante ovvero di segno, che si omette in quanto abbastanza nota dall'ontologia. Chiediamo infatti che ci sia permesso di utilizzare, senza definirlo, ciò che i filosofi più sottili danno per dimostrato e definito e, quando presentiamo queste definizioni, che ci si risparmi la dimostrazione. Le citazioni sono impossibili in via di principio. Le dimostrazioni dovrebbero in parte essere trasfuse da altri luoghi, in parte connesse non senza metabásiv e cív a cello génov. Cicerone afferma: «Però questo è il costume dei matematici, non dei filosofi. Infatti quando i geometri vogliono dimostrare alcunché, se a ciò pertiene qualcosa di quello che hanno dimostrato prima, la assumono come ammesso e provato (definizione) e spiegano soltanto quello che non si è trattato prima. I filosofi invece, qualsiasi cosa stiano trattando, raccolgono tutto quello che ad essa si conviene, anche se è stato discusso in altro luogo». Certo un'alta lode e un gran trionfo dei sapienti a-~~g~~ewmeträtwn!

Il discorso sensibile in senso lato

§ 3. Le rappresentazioni che sono acquisite attraverso la parte inferiore della facoltà conoscitiva siano dette sensibili in senso lato (*sensitivæ*).

Poiché il desiderio, quando proviene da una rappresentazione confusa del bene, si chiama "sensitivus" e una rappresentazione confusa, come pure quella oscura, si acquisisce attraverso la

parte inferiore della facoltà conoscitiva, si può applicare il medesimo nome anche alle rappresentazioni stesse, per contraddistinguerle così da quelle intellettuali distinte in ogni loro grado.

§ 4. Il discorso composto di rappresentazioni sensibili in senso lato sia detto sensibile in senso lato.

Come nessun filosofo discende a tale grado di profondità da penetrare tutto con il puro intelletto e da non invischiarsi mai in una conoscenza confusa, e perciò quasi nessun discorso è scientifico e intellettuale al punto che nel suo tessuto non occorra neppure una idea sensibile in senso lato, così anche chi attende precipuamente alla conoscenza distinta può trovare queste o quelle rappresentazioni distinte in un discorso sensibile in senso lato e tuttavia questo resta sensibile in senso lato, come l'altro astratto e intellettuale.

§ 5. Da un discorso sensibile in senso lato si dovranno conoscere rappresentazioni sensibili in senso lato connesse fra di loro, §§ 2, 4.

§ 6. I diversi aspetti di un discorso sensibile in senso lato sono: 1) le rappresentazioni sensibili in senso lato, 2) il loro nesso, 3) le parole ovvero i suoni articolati, formati da lettere, che sono i segni di quelle rappresentazioni, §§ 4, 1.

§ 7. Il discorso sensibile in senso lato perfetto è quello nel quale i diversi aspetti sono diretti alla conoscenza delle rappresentazioni sensibili in senso lato, § 5.

§ 8. Quanto più i diversi aspetti di un discorso sensibile in senso lato contribuiranno a suscitare rappresentazioni sensibili in senso lato, tanto più esso sarà perfetto, §§ 4, 7.

Il poema come discorso sensibile in senso lato perfetto

§ 9. Il discorso sensibile in senso lato perfetto è l'opera di poesia, il complesso delle regole alle quali si deve conformare l'opera di poesia è la Poetica, la scienza della poetica è la Filosofia della poesia, la capacità disciplinata di fare poesia è la Poesia, chi ne è dotato si chiama Poeta.

Per rifondere le definizioni nominali, come le chiamano gli scolastici, di questi termini stanno a disposizione i fornitissimi repertori di uno Scaligero, di un Vossio e di moltissimi altri. È preferibile tuttavia astenersene, se ci è permesso di dare quest'unico ammonimento. Sembra che con Lucilio anche Nonio Marcello, Aftonio e Donato distinguano l'opera di poesia (*poema*) da poesia (*poesis*) come il più e il meno, nel senso che l'opera di poesia costituisce una parte o sezione della poesia (*poesis*) cioè di un'opera di poesia più lunga, sicché differirebbero come l'*Iliade* e il catalogo delle navi greche in Omero. Su questo punto però contro quegli autori già Vossio ha fatto valere l'uso

Quem penes arbitrum est et ius et norma loquendi.

Quando tuttavia il medesimo Vossio concede che Cicerone si serve del termine "poesia" (*poesis*) in luogo di "opera di poesia" (*poema*), otterrà con difficoltà l'approvazione universale. Infatti i passi citati sembrano suggerire il contrario; quando Cicerone attribuisce ad Omero non la poesia (*poesis*) ma la pittura, ammira nel cieco l'arte d'imitare ogni cosa anche quelle che si vedono con gli occhi, ma non il prodotto di quest'arte, almeno non esclusivamente, cosa che però sarebbe necessaria se da questo passo si volesse giustificare l'insolito significato della parola "poesia". L'altro passo dice che tutta la poesia (*poesis*) di Anacreonte è amatoriale. Ma come si potrebbe sostituire qui la parola *poema* (opera di poesia) al singolare; non si può piuttosto

decidere senza difficoltà, se non sbaglio, che Cicerone sostiene come tutto l'impeto che Anacreonte mette nelle odi sia diretto unicamente a cantare gli amori e che il termine "poesia" così mantenga il dominio che rivendica per sé.

§ 10. I diversi aspetti di un'opera di poesia sono: 1) le rappresentazioni sensibili in senso lato, 2) il loro nesso, 3) le parole come loro segni, §§ 9, 6.

Il poetico

§ 11. Si dice poetico tutto ciò che può contribuire alla perfezione dell'opera di poesia.

§ 12. Le rappresentazioni sensibili in senso lato sono uno degli aspetti di un'opera di poesia, § 10, perciò poetiche, §§ 11, 7; ma poiché esse sono o oscure o chiare, § 3, le rappresentazioni oscure e chiare sono poetiche.

Certamente le rappresentazioni della stessa cosa possono essere per uno oscure, per un altro chiare e per un terzo addirittura distinte, ma, quando si parla delle rappresentazioni che devono essere significate dal discorso, ci si riferisce a quelle che il parlante intende comunicare. Qui dunque ci si chiede quali rappresentazioni il poeta intenda significare nell'opera di poesia.

§ 13. Nelle rappresentazioni oscure non sono contenute tante rappresentazioni di tratti caratteristici (*notae*) quante sono sufficienti per riconoscere e distinguere la cosa rappresentata da altre cose, ma esse sono contenute nelle rappresentazioni chiare (per definizione); perciò le rappresentazioni chiare contribuiscono più di quelle oscure alla ricchezza delle rappresentazioni sensibili in senso lato da comunicare. Dunque l'opera di poesia, le cui rappresentazioni sono chiare, è più perfetta di quella le cui rappresentazioni sono oscure e le rappresentazioni chiare sono più poetiche, § 11, di quelle oscure.

Con ciò si confuta l'errore di quelli che, quanto più oscuramente e intricatamente si esprimono, tanto più si illudono di parlare poihtikwtérwv. Tuttavia non abbracciamo affatto l'opinione di quelli che rifiutano i massimi poeti perché a causa della propria vista difettosa pensano di vedere in essi mere tenebre e fitta oscurità; prendiamo per esempio i versi di Persio:

Si puteal multa cautus vibice flagellas,

Nequicquam populo bibulas donaveris aures.

Chi ignora la storia dell'età di Nerone li bollerà sconsideratamente come un segno di cimmerica caligine, ma chi l'ha studiata o ignora il latino o afferra il senso e si forma rappresentazioni abbastanza chiare.

§ 14. Le rappresentazioni distinte, complete, adeguate e profonde in ogni grado non sono sensibili in senso lato, perciò neppure poetiche, § 11.

La verità di ciò si paleserà a posteriori con un esperimento; se ad uno che sia filosofo e al tempo stesso non del tutto ignaro di poesia si leggono versucoli carichi di tali rappresentazioni, quali per esempio:

Giacché chi dimostra che altri sbaglia, confuta,

non confuterà chi non avrà dimostrato che

altri ha sbagliato: a chi è tenuto a dimostrare

si addice la conoscenza della logica; chiunque dunque confuta
e tuttavia non è un logico, non confuta correttamente
(per il verso 1),

a mala pena concederà che sono senza pecca sotto l'aspetto della metrica, anche se forse non saprà perché gli sembrano degni di disapprovazione, considerato che non peccano né nella materia né nella forma. Questa però è la ragione principale per la quale si pensa che filosofia e poesia quasi mai si trovano in una stessa sede, giacché quella insegue soprattutto la distinzione dei concetti, della quale questa però non si cura come di cosa che esula dalla sua sfera. Se qualcuno tuttavia eccelle nell'una e nell'altra parte della facoltà conoscitiva e avrà imparato ad adoperare l'una e l'altra a proposito, ebbene quegli si applicherà all'esercizio dell'una senza detrimento dell'altra e capirà che Aristotele, Leibniz e moltissimi altri, i quali coniugano la veste del saggio con l'alloro del poeta, sono prodigi ma non miracoli.

§ 15. Giacché le rappresentazioni poetiche sono chiare, § 13, saranno o distinte o confuse, ma non sono distinte, § 14, dunque saranno confuse.

La chiarezza estensiva

§ 16. Se nella rappresentazione A si rappresenta di più che in B, C, D e così via, e però sono tutte confuse, A sarà detta estensivamente più chiara delle altre.

Si deve aggiungere la restrizione al fine di distinguere questi gradi di chiarezza da quelli sufficientemente noti, che in virtù della distinzione dei tratti caratteristici raggiungono la profondità della conoscenza e rendono una rappresentazione intensivamente più chiara di un'altra.

§ 17. Nelle rappresentazioni estensivamente chiarissime si rappresenta di più in modo sensibile in senso lato che nelle meno chiare, § 16, dunque esse contribuiscono di più alla perfezione dell'opera di poesia, § 7. Perciò le rappresentazioni estensivamente più chiare sono sommamente poetiche, § 11.

La poeticità del particolare determinato

§ 18. Quanto più le cose sono determinate, tanto più le loro rappresentazioni abbracciano; ma quanto più si cumula in una rappresentazione confusa, tanto più essa diventa estensivamente più chiara, § 16, e più poetica, § 17. Dunque è poetico che le cose da rappresentare in un'opera di poesia siano determinate per quanto si può, § 11.

§ 19. Gli individui sono determinati in tutto e per tutto, dunque le rappresentazioni di cose singole sono poetiche in sommo grado, § 18.

Ai nostri poetastri è tanto estranea la considerazione per questa eleganza dell'opera di poesia che arricciano il naso di fronte ad Omero, quando questi dice nel secondo canto dell'*Iliade*: ἡTMgrmónav kaì koiránouv a-rcoùv au® nhon, nhváv te propásav, quando nel canto settimo dell'*Iliade* narra di tutti quelli che si opponevano a Ettore e poi quando nell'inno ad Apollo passa in rassegna i numerosissimi luoghi sacri al dio che vi regna. Nell'*Eneide* di Virgilio, chi percorre la fine del libro VII e i seguenti potrà notare ad usura la stessa cosa. Si aggiunga anche il catalogo di Ovidio nelle *Metamorfosi* a proposito dei cani che sbranano il loro padrone e nessuno, penso,

potrà supporre che quelle descrizioni, che a noi riuscirebbero difficilissime da imitare, siano state buttate giù senza pensarci o controvoglia. [...]

Raffronto fra poesia e pittura

§ 39. È proprio della pittura rappresentare un composto ed è al tempo stesso poetico, § 24; la rappresentazione della pittura è somigliantissima alla idea sensibile da dipingere e ciò è parimenti poetico, § 38. Dunque composizione poetica e pittura sono molto simili, § 30.

Ut pictura, poesis erit.

In questo punto in verità una certa consequenzialità ermeneutica impone, a chi tiene in conto la coerenza, che poesia è stata posta in luogo di opera di poesia e che la pittura dev'essere intesa non nel senso di arte ma nel senso di prodotto. Né tuttavia si dovrà dubitare della nozione genuina di poesia, fissata e stabilita correttamente nel § 9; infatti in tali confusioni di parole quasi sinonime e ad altri poeti e al nostro

Quidlibet audendi semper fuit æqua potestas.

§ 40. Poiché la pittura rappresenta una immagine soltanto su una superficie, non è in suo potere di rappresentare ogni posizione e movimento alcuno e tuttavia ciò è poetico, perché, anche rappresentando in questo modo, più cose sono rappresentate nell'oggetto che se non fossero rappresentate in questo modo e perciò esso diventa estensivamente più chiaro, § 16. In effetti nelle immagini poetiche un maggior numero di elementi tendono all'unità in confronto a quelle dipinte. Perciò l'opera di poesia è più perfetta della pittura.

§ 41. Benché le immagini delle parole e del discorso siano più chiare di quelle visibili, tuttavia non a partire da ciò tentiamo di affermare la superiorità dell'opera di poesia sulla pittura, poiché la chiarezza intensiva, conferita alla conoscenza simbolica dalle parole, non contribuisce affatto alla chiarezza estensiva, che sola è poetica, § 17, 14.

Ciò è vero sulla base dell'esperienza e del § 29:

Segnius irritant animos demissa per aures

Quam quæ sunt oculis subiecta fidelibus et quæ

Ipse sibi tradit spectator... [...]

Il gusto come giudizio dei sensi

§ 92. Il giudizio confuso intorno alla perfezione del sensibile si dice giudizio dei sensi e si ascrive a quell'organo dei sensi che è stimolato dal sensibile.

Sia lecito esprimere così *le goût* dei francesi, applicato alle sole cose sensibili. Che però si attribuisca ai sensi il giudizio, si evince e dalla stessa denominazione dei francesi, dai significati ebraici di "gusto" e di "fiuto" e dall'espressione latina: *parla così che io ti veda* e dalla Società italiana *del Buon Gusto*, al punto che alcuni di tali modi di dire si applicano anche a chi parla di conoscenza distinta; ma non vogliamo ora affrontare questa questione: è sufficiente che il giudizio confuso, e precisamente intorno al sensibile, non sia attribuito ai sensi in spregio all'uso. [...]

L'imitazione della natura

§ 108. Se imitare si dice in riferimento ad una persona, imita qualcosa chi produce qualcosa di simile ad essa? Allora un effetto simile ad un altro si può chiamare imitazione, sia che sia prodotto per deliberazione sia per un diverso motivo.

§ 109. Se di un'opera di poesia si dice che è imitazione della natura o delle azioni, l'effetto dev'essere simile alle produzioni della natura, § 108.

§ 110. Le rappresentazioni da produrre direttamente a partire dalla natura, cioè dal principio dei mutamenti connaturato all'universo e dalle azioni che ne dipendono, non dovranno mai essere distinte e intellettuali, ma sensibili in senso lato, pure estensivamente chiarissime, § 24, 16 e come tali anche poetiche, § 9, 17; pertanto la natura (sia lecito parlare di un fenomeno sostanziato, con le azioni che ne dipendono, come di una sostanza) e il poeta producono cose simili, § 36. Dunque l'opera di poesia è imitazione della natura e delle azioni che ne dipendono, § 108.

§ 111. Se qualcuno definisce l'opera di poesia come discorso in versi (carme, § 104) che è imitazione delle azioni o della natura, mette in evidenza due caratteristiche fondamentali non legate da reciproca determinazione, ma che si dovranno determinare a partire dalla nostra definizione, § 104, 109; concordando dunque con lui, pare che forse ci siamo avvicinati di più all'essenza dell'opera di poesia.

Il poema come discorso vivido

§ 112. Chiamiamo vivido ciò in cui è dato di cogliere molti e vari aspetti sia simultanei sia successivi.

Si confronti questa definizione con l'uso comune linguistico, nel quale chiamiamo un quadro dipinto con colori molto diversi *ein lebhaftes Gemählde*, quel discorso, che offre alla riflessione molti e vari aspetti *einen lebhaften Vortrag*, una frequentazione, nella quale non c'è timore di addormentarsi per le varie iniziative che si succedono di continuo, *einen lebhaften Umgang*.

§ 113. Se uno con lo stimato Arnoldt, *Saggio di una introduzione sistematica alla poesia tedesca*, definisse l'opera di poesia come un discorso che, osservando gli accenti (metro), rappresenta una cosa nel modo più vivido possibile e che si introduce nell'animo del lettore con tutto l'impeto pensabile per commuoverlo in un certo modo, stabilisce queste caratteristiche: 1) il metro, 2) le rappresentazioni vividissime per quanto possibile, 3) l'azione sull'animo del lettore tendente a commuoverlo. Il primo è determinato dalla nostra definizione al § 104; 2) [in base alla seconda] sono estensivamente chiare, cfr. §§ 112 e 16; il terzo scaturisce dalla nostra definizione al § 25, 26, 27.

§ 114. La definizione della poesia dello stimato Walch nel *Lessico Filosofico*, come un tipo di eloquenza, attraverso la quale, con l'ausilio dell'ingegno (questo solo non fa il poeta), rivestiamo i pensieri principali (i temi) di pensieri o di immagini o di rappresentazioni varie, ingegnose e leggiadre, sia che accada in prosa sia in versi, è troppo ampia e l'altra definizione come linguaggio delle emozioni sembra troppo stretta; queste caratteristiche però, che sono a ragione attribuite alla poesia, sono determinabili parimenti a partire dalla nostra definizione.

Progetto e definizione dell'estetica

§ 115. La filosofia della poesia è, in virtù del § 9, la scienza che guida il discorso sensibile in senso lato verso la perfezione. Poiché però nel parlare abbiamo quelle rappresentazioni che comunichiamo, la filosofia della poesia presuppone nel poeta la facoltà conoscitiva inferiore.

Questa facoltà dovrebbe in effetti essere guidata, nella conoscenza sensibile in senso lato delle cose, dalla Logica intesa nel senso più generale; ma chi conosce la nostra logica non ignora quanto questo campo sia trascurato. Che fare, se dunque la logica anche per la sua stessa definizione, essendo considerata come la scienza che o conosce filosoficamente o guida la facoltà conoscitiva superiore alla conoscenza della verità, è ricacciata in quegli stretti confini nei quali è di fatto rinchiusa? Ecco che si presenterebbe allora ai filosofi l'occasione d'indagare, non senza notevoli vantaggi, anche quegli accorgimenti attraverso i quali le facoltà inferiori della conoscenza potrebbero essere affinate, acuite e impiegate con maggior profitto per il vantaggio dell'umanità. Poiché la psicologia mette a disposizione principî certi, non dubitiamo che si possa dare una scienza che guidi la facoltà conoscitiva inferiore ossia la scienza della conoscenza sensibile in senso lato.

§ 116. Poiché esiste la definizione, si può facilmente escogitare il termine così definito; già i filosofi greci e i padri della chiesa hanno sempre distinto accuratamente tra gli *ai-sqhtá* e i *nohtá* e pare abbastanza chiaro che gli *ai-sqhtá* per essi non equivalgono alle sole cose sensibili, giacché anche le cose percepite come assenti (dunque le immagini) meritano questo nome. Siano dunque i *nohtá* da conoscere con la facoltà superiore, oggetto della logica; siano gli *ai-sqhtá* oggetto della *e-pistámh ai-sqhtiká* ossia dell'Estetica.

Poetica e retorica

§ 117. Il filosofo espone i suoi pensieri come li pensa; perciò non deve osservare nell'esposizione alcuna regola o pochissime regole. Non si cura dei termini in quanto suoni articolati; in quanto tali essi appartengono infatti agli *ai-sqhtá*. Chi espone secondo la modalità sensibile in senso lato è tenuto a fare maggior conto di essi e perciò la parte dell'estetica dedicata all'esposizione sarebbe più estesa di quella della logica. Ora poiché si può esporre in maniera perfetta e imperfetta, quest'ultima la insegnerebbe la Retorica Generale, scienza in generale dell'esposizione imperfetta delle rappresentazioni sensibili in senso lato, e la prima la insegnerebbe la Poetica Generale, scienza in generale dell'esposizione perfetta delle rappresentazioni sensibili in senso lato. Tanto le divisioni della prima, in sacra e profana, giudiziale, dimostrativa e deliberativa ecc., quanto le divisioni della seconda, in epica, drammatica e lirica con varie specie analoghe, dovrebbero essere lasciate dai filosofi agli studiosi della retorica di queste arti, i quali ammaestrerebbero le menti nella loro conoscenza storica e pratica. I filosofi si dovrebbero dedicare alle dimostrazioni generali e alla determinazione particolarmente accurata dei confini tra poesia ed eloquenza prosastica, le quali differiscono certamente soltanto nel grado, ma nella determinazione dei rispettivi ambiti richiedono, a nostro parere, un geometra non meno abile di quello richiesto dai confini dei Frigi e dei Misii. ■

La strategia di Baumgarten dovrebbe risultare chiara. Il fatto poetico è affrontato sul filo conduttore della «rappresentazione», per cui il problema dell'arte non è di ordine né etico né tecnico, ma conoscitivo, e il discorso poetico viene dedotto da una psicologia razionale della conoscenza sensibile che, si badi, si concepisce come disciplina metafisica (al pari, secondo lo schema seguito da Baumgarten, della cosmologia, della teologia razionale e dell'ontologia). L'approccio all'arte si basa quindi *integralmente* su quella psicologia che, nella sua distinzione dei gradi della

facoltà rappresentativa, giunge con Baumgarten a rivendicare per un'«estetica» (sovraordinata alla poetica e alla retorica) l'intero territorio della sensibilità al quale presiede la facoltà inferiore. L'estetica è una sorta di 'logica' della sensibilità, intesa non tanto come *corpus* dottrinario ma come educazione, disciplinamento e avviamento al retto uso di quella *facultas inferior* le cui rappresentazioni costituiscono, sotto forma di tropi e di *fabulae*, la materia eminente dell'arte. Poetico, in quanto tale, è tutto ciò che contribuisce, come *claritas extensiva*, alla perfezione della conoscenza sensibile. L'opera di poesia e l'arte in generale restano qualificate principalmente in base alla dimensione di un'«eminente utilità» o di una «purissima piacevolezza», come ci ricorda già l'antico motto oraziano *aut delectare aut prodesse volunt poetae*. Il fare del poeta, il *poiein* del *poietes*, è un 'fare fingente' che imita il principio del mutamento della natura, al quale viene subordinata anche la sfera dell'agire (che invece, come abbiamo visto a suo tempo, Aristotele aveva configurato in modo relativamente autonomo, contrapponendo soprattutto i connotati etici e contingenti della *praxis* alla necessità di fondo della *physis*). Non solo: nell'argomentazione di Baumgarten si mostra quel fatto fondamentale della modernità, per cui l'esperienza dell'arte si ritira progressivamente nel medio della rappresentazione e della soggettività, portando a compimento una linea di sviluppo i cui presupposti, sia pure in modo ancora debole, avevamo incominciato a riconoscere già in uno dei luoghi più eminenti in cui si compie la cultura antica, cioè in Plotino, la cui ambiguità risulta sciolta adesso in modo definitivo. Dopo Baumgarten, l'estetica prenderà su di sé con sempre maggior consapevolezza il compito di riportare il nesso tra la sfera etica e quella veritativa dell'arte dentro i confini del sentimento soggettivo e del giudizio di gusto. Baumgarten è ancora all'inizio di questo processo, sebbene il lessico dell'estetica (comprese l'immaginazione e la fantasia che appartengono all'*intentio* 'significante' del poeta) sia ormai quasi del tutto configurato.

2. Vico

Prima di completare il nostro discorso sulla definitiva imposizione del paradigma estetico, già esemplarmente operante in un autore minore come Batteux, è necessario ascoltare un'altra grande voce, quella di

Giambattista Vico. Infatti, nonostante le molte differenze e la diversa tradizione di appartenenza, Baumgarten e Vico convergono su un pensiero fondamentale dell'età moderna, che è quello del rendersi gnoseologicamente autonome dell'arte e della sensibilità umana (senso, memoria, immaginazione, fantasia, sentimento). La differenza decisiva sta tuttavia in questo: mentre Baumgarten delinea l'alternativa tra un ambito logico-razionale e un neobattezzato ambito estetico in vista di un'integrazione 'psicologica' della metafisica, Vico proietta l'opposizione tra il 'sensibile-poetico' e il 'logico-razionale' sull'intero arco della *storia umana*, indicando al contempo in tale opposizione la genesi e il destino della civiltà. Il tema dell'arte (che nella sua autenticità è *poiesis*, 'poesia') si aggrega così saldamente a quello della storia, con conseguenze che fra poco cercheremo di valutare meglio a partire dalle parole di Vico. Ma perché la questione della storia si presenta così fondamentale? E come giunge Vico ad approfondirne il rapporto con la poesia, muovendo quasi del tutto controcorrente rispetto ai secoli della metafisica razionalista e dell'incipiente Illuminismo?

▷ Giambattista Vico (1668-1744) ebbe una vita assai travagliata per via della salute cagionevole e delle condizioni economiche, difficili soprattutto in gioventù. Nonostante tali avversità e nonostante un isolamento rispetto alla cultura europea che limitò quasi del tutto la circolazione del suo pensiero, Vico ebbe modo di procurarsi una composita formazione retorico-letteraria e giuridica, sulla quale si basò la sua attività accademica all'Università di Napoli. Tra le opere più importanti ricordiamo il *De nostri temporis studiorum ratione* (1709); il *De antiquissima italorum sapientia* (1710); l'*Autobiografia* (1725) e soprattutto la *Scienza nuova*, che conobbe una tormentata vicenda editoriale e redazionale (l'edizione definitiva fu pubblicata postuma nel 1744, ma le prime due 'versioni', di diversa mole e di contenuti non sovrapponibili, risalgono al 1725 e al 1730).

Per comprendere le questioni appena poste, dobbiamo ricordare che tra il 1626 e il 1650 muoiono a pochi anni l'uno dall'altro Bacone, Galileo e Cartesio. La rivoluzione scientifica moderna e l'età cartesiana in genere costituiscono per Vico un riferimento polemico esplicito e ineludibile.

Molti autori, tra cui Malebranche, Hobbes e Spinoza, sono oggetto di considerazione critica, per diversi motivi. Qui possiamo richiamarne, tra i tanti, almeno due. Da una parte il razionalismo metafisico, impostosi immediatamente con il pensiero di Cartesio, e dall'altra il filo conduttore gnoseologico e metodologico della scienza, alla quale quel pensiero intende attenersi come all'unico progetto conoscitivo umanamente valido, rigoroso ed efficace.

Vico si volge per tempo contro la inevitabile marginalizzazione della storia (quale opera umana non soltanto individuale, ma collettiva) che quel primato razionale della scienza porta con sé. La contestazione vichiana si basa in primo luogo su una riconsiderazione del concetto di verità. In sintesi, la riflessione è la seguente. Le verità geometrico-matematiche offrono certamente il massimo di chiarezza e di distinzione, il che ne assicura il rigore e l'oggettività. Tuttavia, questo risultato è ottenuto a un prezzo molto alto, che è quello della più pura astrazione: il concreto, l'individuale e di conseguenza l'artistico e lo storico, non possono trovare come tali alcuna espressione dentro lo spazio perimetrato dalle verità scientifiche. La proposta di Vico prende allora le mosse da un'analogia di ordine teologico, peraltro universalmente condivisa dall'età cartesiana. La domanda è: perché la mente divina possiede una cognizione assoluta di tutte le cose? Risposta: perché Dio, come sommo artefice del mondo, ne è l'autore e il creatore, e dunque in lui il sapere e il creare costituiscono il dritto e il rovescio della stessa medaglia. Come si vede, qui il rapporto veritativo decisivo è quello che si instaura tra il conoscere (l'avere *scientia* di alcunché nella sua verità) e il fare (il mettere capo a un che di *factum*), che Vico conduce sino alle soglie dell'identificazione reciproca. Già nel *De antiquissima*, egli aveva formulato con straordinaria concisione la sua idea di base, quella appunto del *verum ipsum factum*, per la quale, detto in modo ancora più esplicito, *verum et factum convertuntur*, il vero e il fatto si convertono reciprocamente coappartenendosi del tutto: il criterio e la regola del «vero», conclude Vico, «consiste nell'averlo fatto».

Ora, come si configura questo rapporto per la «mente umana», cioè, vichianamente, per lo spirito dell'uomo (in cui convergono intelletto e volontà)? Ovvero: qual è quel dominio specifico dell'operare umano che più degli altri si caratterizza proprio come *factum* di un *facere*, come

‘prodotto’ di una *poiesis*? Per Vico si tratta precisamente della «storia delle nazioni», ossia del succedersi dei ‘fatti’ che vedono l’uomo nel ruolo di *auctor* (creatore e ‘facitore’) della propria storia e, con l’ausilio di una «provvidenza» divina, di un «diritto naturale delle genti», garanzia di norme universali capaci di regolare la convivenza umana in tutte le sue forme, dal sociale al politico. La conclusione è allora la seguente: l’uomo si scopre in grado di conoscere e indagare razionalmente non soltanto entità astratte a lui esteriori (quali quelle geometrico-matematiche) ma anche ciò che egli stesso ‘è’ *in quanto* lo ha fatto e prodotto, ossia ciò di cui è o è stato autore e pertanto gli è perfettamente intrinseco. L’uomo conosce se stesso avendo scienza di ciò che fa, della propria *poiesis*. A questo punto, il circolo delle riflessioni vichiane può completarsi definitivamente affidando a una nuova forma del sapere (una *nova scientia*, una «scienza nuova») l’indagine della storia e di tutti i fatti umani concreti, nei quali rientra in senso eminente la stessa «poesia». Partendo dal dato storico delle lingue, delle letterature, delle religioni, delle mitologie, delle forme politiche, dei costumi e insomma di tutto ciò che Vico annovera come il «certo» (di cui a suo avviso si occupa una «filologia», intesa come accertamento universale dei fatti storici), la nuova scienza deve infine volgersi filosoficamente alle verità, ai princìpi e alle forme non astratte della razionalità, tra le quali gioca un ruolo storicamente decisivo quella che Vico definisce in generale «sapienza poetica».

▷ Prima di lasciare la parola a Vico, occorrono ancora due precisazioni. La prima concerne il senso concettuale del «poetico». Dobbiamo infatti far attenzione a lasciar risuonare in questo termine non soltanto il ‘fatto’ letterario, ma l’intera interpretazione moderna della *poiesis* che, come abbiamo già appurato in Baumgarten, viene intesa come un «fare» o come un «essere-autore-di», che ha connotati essenzialmente *creativi*. L’ulteriore novità vichiana rispetto a questo schema sta soprattutto nel trasferimento dell’elemento ‘poietico-creativo’ dal piano tecnico-individuale (proprio ad esempio dell’artefice) a quello storico-collettivo, operante come tale nelle vicende dei popoli. In questo senso, Vico propone di qualificare come «poetica» (cioè come ‘creativa’) non soltanto ogni più antica testimonianza mitologica e letteraria delle «nazioni» e delle «genti», ma

anche ogni loro primitiva metafisica, e poi la logica, la morale, la fisica, la geografia, la cosmologia e insomma tutte le forme del conoscere nel loro stato poetico-creativo, cioè pre-razionale e pre-riflessivo. Soltanto nella loro forma «poetica» questi saperi si fanno per Vico ‘originari’ in senso storico. La tesi portante che permette alla *Scienza nuova* di indagare la verità o l’origine della storia sta infatti proprio nell’idea di un cominciamento «poetico» di tutte le civiltà umane, le quali per così dire ‘entrano’ per la prima volta nella storia (uscendo dal mero stato naturale della barbarie ferina) esclusivamente in forza di una «sapienza poetica». Entro tale sapienza (che si declina secondo la sua ampiezza in senso metafisico, logico, morale ecc.) si esprimono in forma ‘immaginosa’ i significati primordiali che scaturiscono dall’interpretazione mitica del mondo. Vico parla infatti a più riprese di «caratteri poetici» o di «universali fantastici» che si contrappongono a ogni successiva razionalità (come tale derivata) dei generi filosofici o dei concetti chiari e distinti, propri dello stadio più maturo e avanzato di ogni civiltà (l’età della riflessione). L’origine della poesia, in senso proprio, sta in questa «sapienza poetica» non razionale né riflessiva, ma storicamente creativa e fondante. E se l’essenza della poesia equivale alla genesi storica degli universali poetico-fantastici, allora la sua materia originaria non è altro che quella delle *fabulae* (cioè dei *mythoi*), da Vico intese come «narrazioni vere e severe» dell’umanità delle origini, che poi si corrompono e declinano a misura che la razionalità filosofico-scientifica le interpreta (senza riuscire più a comprenderle nella loro origine) in base al proprio canone esclusivamente riflessivo, cioè secondo quel processo di sostanziale ‘depauperamento’ del *mythos* che ogni *logos* razionale (per Vico sempre ‘cronologicamente’ successivo e derivato) porta con sé. Al contrario, entro quegli inizi «favolosi», cioè ‘mitici’, l’arte, la religione e la metafisica (logica, *scientia*, filosofia) non conoscono alcuna distinzione. La riverenza per il divino e per il numinoso (e Vico, con falsa etimologia, intende il «nume» come ciò che accenna e che atterrisce i primi uomini) sono tutt’uno con l’atto della loro ‘rappresentazione creativa’ ad opera dei «poeti teologi», cioè degli *auctores* delle nazioni, dei ‘creatori’ che ne fondano l’umanità storica: ogni popolo, in definitiva, è «nazione» non solo nel senso che esibisce uno specifico patrimonio etnico e linguistico, ma anche e soprattutto nel senso che è legato a un «nascere» da quella

sapienza poetica che ne rende possibile all'origine una «nascita» storica. Un unico filo rosso corre tra l'originaria contemplazione del cielo e degli eventi naturali (fatta con gli occhi del corpo e in vista di auspici) e la contemplazione di entità astratte di ordine matematico o metafisico: dalla poesia alla ragione. Questo tema dello 'sviluppo' di ogni civiltà entro i due estremi del poetico e del razionale ci richiama a una seconda precisazione, vertente sulla struttura ciclica che Vico imprime alla propria filosofia della storia, sulla quale avremo occasione di tornare più avanti. Contaminando fonti che vanno da Erodoto a Diodoro Siculo, Vico desume infatti dall'antica sapienza egizia una scansione universale di *tre età* che rappresentano il «corso» di ogni nazione e amministrano la sua uscita dalla natura (già esaurentesi in un «errare da fiere per la gran selva della terra») e il suo successivo transito verso la civiltà. La successione prevede un'«età divina» (o degli dèi e dei numi), un'«età eroica» (cioè degli eroi e delle prime aristocrazie) e infine un'«età degli uomini», ossia l'età civile propriamente detta. A queste tre età, come ora ascolteremo dalle parole di Vico, corrispondono di volta in volta tre linguaggi (tre modi di esprimere il significato delle cose): in sostanza, è per mezzo di una lingua 'eroica' (mitico-poietica e 'favolosa') che gli uomini trascorrono dalla gestualità muta propria dell'iniziale età divino-numinosa alla piena articolazione linguistica e fonetica che struttura le lingue civili, basate ormai sulla convenzione dei segni e delle scritture.

Vediamo adesso come Vico delinei, in sede introduttiva, il proprio progetto di scienza nuova, e presenti poi alcune «degnità» (o 'assiomi', da *axios*, «degno») a sostegno delle argomentazioni che dispiegano l'idea di una «logica poetica».

■ *Vico, Storia delle nazioni e logica poetica*

Così questa NUOVA SCIENZA, o sia la metafisica, al lume della provvidenza divina meditando la comune natura delle nazioni, avendo scoperte tali origini delle divine ed umane cose tralle nazioni gentili, ne stabilisce un sistema del diritto natural delle genti, che procede con somma egualità e costanza per le tre età che gli egizi ci lasciaron detto aver camminato per tutto il tempo del mondo corso loro dinanzi, cioè: l'età degli dèi, nella quale gli uomini gentili credettero vivere sotto divini governi, e ogni cosa esser lor comandata con gli auspici e con gli oracoli, che sono le più vecchie cose della storia profana; – l'età degli eroi, nella quale dappertutto essi regnarono in repubbliche aristocratiche, per una certa da essi riputata differenza di superior natura a quella de' lor plebei; – e finalmente l'età degli uomini, nella quale tutti si riconobbero esser uguali in

natura umana, e perciò vi si celebrarono prima le repubbliche popolari e finalmente le monarchie, le quali entrambe sono forme di governi umani, come poco sopra si è detto.

Convenevolmente a tali tre sorte di natura e governi, si parlarono tre spezie di lingue, che compongono il vocabolario di questa Scienza: la prima, nel tempo delle famiglie, che gli uomini gentili si erano di fresco ricevuti all'umanità; la qual si truova essere stata una lingua muta per cenni o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee ch'essi volevano significare; – la seconda si parlò per imprese eroiche, o sia per somiglianze, comparazioni, immagini, metafore e naturali descrizioni, che fanno il maggior corpo della lingua eroica, che si truova essersi parlata nel tempo che regnarono gli eroi; – la terza fu la lingua umana per voci convenute da' popoli, della quale sono assoluti signori i popoli, propria delle repubbliche popolari e degli Stati monarchici, perché i popoli diano i sensi alle leggi, a' quali debbano stare con la plebe anco i nobili; onde, appo tutte le nazioni, portate le leggi in lingue volgari, la scienza delle leggi esce di mano a' nobili, delle quali, innanzi, come di cosa sacra, appo tutte si truova che ne conservavano una lingua segreta i nobili, i quali, pur da per tutte, si truova che furono sacerdoti: ch'è la ragion naturale dell'arcano delle leggi appo i patrizi romani, finché vi surse la libertà popolare. Queste sono appunto le tre lingue che pur gli egizi dissero essersi parlate innanzi nel loro mondo, corrispondenti a livello, così nel numero come nell'ordine, alle tre età che nel loro mondo erano corse loro dinanzi: la geroglifica, ovvero sacra o segreta, per atti muti, convenevole alle religioni, alle quali più importa osservarle che favellarne; – la simbolica, o per somiglianze, qual testé abbiám veduto essere stata l'eroica; – e finalmente la pistolare, o sia volgare, che serviva loro per gli usi volgari della lor vita. Le quali tre lingue si trovano tra' caldei, sciti, egizi, germani e tutte le altre nazioni gentili antiche; quantunque la scrittura geroglifica più si conservò tra gli egizi, perché più lungo tempo che le altre furono chiusi a tutte le nazioni straniere (per la stessa cagione onde si è trovata durare tuttavia tra' chinesi), e quindi si forma una dimostrazione d'esser vana la lor immaginata lontanissima antichità.

Però qui si dànno gli schiariti princìpi come delle lingue così delle lettere, d'intorno alle quali ha finora la filologia disperato, e se ne darà un saggio delle stravaganti e mostruose oppenioni che se ne sono finor avute. L'infelice cagione di tal effetto si osserverà ch'i filologi han creduto nelle nazioni esser nate prima le lingue, dappoi le lettere; quando (com'abbiamo qui leggiermente accennato e pienamente si pruoverà in questi libri) nacquero esse gemelle e caminarono del pari, in tutte e tre le loro spezie, le lettere con le lingue. E tai princìpi si rincontrano appuntino nelle cagioni della lingua latina, ritruovate nella *Scienza nuova* stampata la prima volta – ch'è l'altro luogo degli tre onde di quel libro non ci pentiamo; – per le quali ragionate cagioni si sono fatte tante scoperte dell'istoria, governo e diritto romano antico, come in questi libri potrai, o lettore, a mille prove osservare. Al qual esempio, gli eruditi delle lingue orientali, greca e, tralle presenti, particolarmente della tedesca, ch'è lingua madre, potranno fare scoperte d'antichità fuori d'ogni loro e nostra aspettazione.

Principio di tal'origini e di lingue e di lettere si truova essere stato ch'i primi popoli della gentilità, per una dimostrata necessità di natura, furon poeti, i quali parlarono per caratteri poetici; la qual scoperta, ch'è la chiave maestra di questa Scienza, ci ha costo la ricerca ostinata di quasi tutta la nostra vita letteraria, perocché tal natura poetica di tai primi uomini, in queste nostre ingentilite nature, egli è affatto impossibile immaginare e a gran pena ci è permesso d'intendere. Tali caratteri si trovano essere stati certi generi fantastici (ovvero immagini, per lo più di sostanze animate o di dèi o d'eroi, formate dalla lor fantasia), ai quali riducevano tutte le spezie o tutti i particolari a ciascun genere appartenenti; appunto come le favole de' tempi umani, quali sono quelle della commedia ultima, sono i generi intelligibili, ovvero ragionati dalla moral filosofia, de' quali i poeti comici formano generi fantastici (ch'altro non sono l'idee ottime

degli uomini in ciascun suo genere), che sono i personaggi delle commedie. Quindi sì fatti caratteri divini o eroici si truovano essere state favole, ovvero favelle vere; e se ne scuoprono l'allegorie, contenenti sensi non già analoghi ma univoci, non filosofici ma storici di tali tempi de' popoli della Grecia. Di più, perché tali generi (che sono, nella lor essenza, le favole) erano formati da fantasie robustissime, come d'uomini di debolissimo raziocinio, se ne scuoprono le vere sentenze poetiche, che debbon essere sentimenti vestiti di grandissime passioni, e perciò piene di sublimità e risveglianti la meraviglia. Inoltre, i fonti di tutta la locuzion poetica si truovano questi due, cioè povertà di parlare e necessità di spiegarsi e di farsi intendere; da' quali proviene l'evidenza della favella eroica, che immediatamente succedette alla favella mutola per atti o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee che si volevan significare, la quale ne' tempi divini si era parlata. E finalmente, per tal necessario natural corso di cose umane, le lingue, appo gli assiri, siri, fenici, egizi, greci e latini, si truovano aver cominciato da versi eroici, indi passati in giambici, che finalmente si fermarono nella prosa; e se ne dà la certezza alla storia degli antichi poeti, e si rende la ragione perché nella lingua tedesca, particolarmente nella Slesia, provincia tutta di contadini, nascono naturalmente verseggiatori, e nella lingua spagnuola, francese ed italiana i primi autori scrissero in versi.

Da sì fatte tre lingue si compone il vocabolario mentale, da dar le proprie significazioni a tutte le lingue articolate diverse, e se ne fa uso qui sempre, ove bisogna. E nella *Scienza nuova* la prima volta stampata se ne fa un pieno saggio particolare, ove se ne dà essa idea: che dall'eternità proprietà de' padri, che noi, in forza di questa Scienza, meditammo aver quelli avuto nello stato delle famiglie e delle prime eroiche città nel tempo che si formarono le lingue, se ne truovano le significazioni proprie in quindici lingue diverse, così morte come viventi, nelle quali furono, ove da una ove da un'altra proprietà, diversamente appellati (ch'è 'l terzo luogo nel quale ci compiacciamo di quel libro di già stampato). Un tal lessico si truova esser necessario per sapere la lingua con cui parla la storia ideal eterna, sulla quale corrono in tempo le storie di tutte le nazioni, e per potere con iscienza arrecare l'autorità da confermare ciò che si ragiona in diritto natural delle genti, e quindi in ogni giurisprudenza particolare.

Con tali tre lingue – proprie di tali tre età, nelle quali si celebrarono tre spezie di governi, conformi a tre spezie di nature civili, che cangiano nel corso che fanno le nazioni – si truova aver camminato con lo stess'ordine, in ciascun suo tempo, un'acconcia giurisprudenza.

Delle quali si truova la prima essere stata una teologia mistica, che si celebrò nel tempo ch'a' gentili comandavano i dèi; della quale furono sappienti i poeti teologi (che si dicono aver fondato l'umanità gentile), ch'interpretavano i misteri degli oracoli, i quali da per tutte le nazioni risposero in versi. Quindi si truova nelle favole essere stati nascosti i misteri di sì fatta sapienza volgare; e si medita così nelle cagioni onde poi i filosofi ebbero tanto disiderio di conseguire la sapienza degli antichi, come nelle occasioni ch'essi filosofi n'ebbero di destarsi a meditare altissime cose in filosofia e nelle comodità d'intrudere nelle favole la loro sapienza risposta. [...]

Degli elementi

Per dar forma adunque alle materie qui innanzi apparecchiate sulla Tavola cronologica, proponiamo ora qui i seguenti assiomi o dignità così filosofiche come filologiche, alcune poche, ragionevoli e discrete domande, con alquante schiarite diffinizioni; le quali, come per lo corpo animato il sangue, così deono per entro scorrervi ed animarla in tutto ciò che questa Scienza ragiona della comune natura delle nazioni.

X. La filosofia contempla la ragione, onde viene la scienza del vero; la filologia osserva l'autorità dell'umano arbitrio, onde viene la coscienza del certo.

Questa dignità per la seconda parte diffinisce i filologi essere tutti i gramatici, istorici, critici, che son occupati d'intorno alla cognizione delle lingue e de' fatti de' popoli, così in casa, come sono i costumi e le leggi, come fuori, quali sono le guerre, le paci, l'alleanze, i viaggi, i commerci.

Questa medesima dignità dimostra aver mancato per metà così i filosofi che non accertarono le loro ragioni con l'autorità de' filologi, come i filologi che non curarono d'avverare le loro. [...]

XII. Il senso comune è un giudizio senz'alcuna riflessione, comunemente sentito da tutto un ordine, da tutto un popolo, da tutta una nazione o da tutto il gener umano.

Questa dignità con la seguente diffinizione ne darà una nuova arte critica sopra essi autori delle nazioni, tralle quali devono correre assai più di mille anni per provenirvi gli scrittori, sopra i quali finora si è occupata la critica. [...]

XIV. Natura di cose altro non è che nascimento di esse in certi tempi e con certe guise, le quali sempre che sono tali, indi tali e non altre nascon le cose. [...]

XX. Se i poemi d'Omero sono storie civili degli antichi costumi greci, saranno due grandi tesori del diritto naturale delle genti di Grecia.

Questa dignità ora qui si suppone: dentro sarà dimostrata di fatto. [...]

XXXVI. La fantasia tanto è più robusta quanto è più debole il raziocinio.

XXXVII. Il più sublime lavoro della poesia è alle cose insensate dare senso e passione, ed è proprietà de' fanciulli di prender cose inanimate tra mani e, trastullandosi, favellarvi come se fussero, quelle, persone vive.

Questa dignità filologico-filosofica ne approva che gli uomini del mondo fanciullo, per natura, furono sublimi poeti. [...]

XLIX. È un luogo d'oro quel di Giamblico, *De mysteriis aegyptiorum*, sopra arrecato, che gli egizi tutti i ritrovati utili o necessari alla vita umana richiama a Mercurio Trimegisto.

Cotal detto, assistito dalla dignità precedente, rovescerà a questo divino filosofo tutti i sensi di sublime teologia naturale ch'esso stesso ha dato a' misteri degli egizi.

E queste tre dignità ne danno il principio de' caratteri poetici, i quali costituiscono l'essenza delle favole. E la prima dimostra la natural inchinazione del volgo di fingerle, e fingerle con decoro. La seconda dimostra ch'i primi uomini, come fanciulli del genere umano, non essendo capaci di formar i generi intelligibili delle cose, ebbero naturale necessità di fingersi i caratteri poetici, che sono generi o universali fantastici, da ridurvi come a certi modelli, o pure ritratti ideali, tutte le spezie particolari a ciascun suo genere simigianti; per la qual simiglianza, le antiche favole non potevano fingersi che con decoro. Appunto come gli egizi tutti i loro ritrovati utili o necessari al gener umano, che sono particolari effetti di sapienza civile, riducevano al genere del «sapiente civile», da essi fantasticato Mercurio Trimegisto, perché non sapevano astrarre il gener intelligibile di «sapiente civile», e molto meno la forma di civile sapienza della quale furono sapienti cotal'egizi. Tanto gli egizi, nel tempo ch'arricchivan il mondo de' ritrovati o necessari o utili al gener umano, furon essi filosofi e s'intendevano di universali, o sia di generi intelligibili!

E quest'ultima dignità, in séguito dell'antecedenti, è 'l principio delle vere allegorie poetiche, che alle favole davano i significati univoci, non analogi, di diversi particolari compresi sotto i loro generi poetici: le quali perciò si dissero «*diversiloquia*», cioè parlare comprendenti in un general concetto diverse spezie di uomini o fatti o cose.

L. Ne' fanciulli è vigorosissima la memoria; quindi vivida all'eccesso la fantasia, ch'altro non è che memoria o dilatata o composta.

Questa dignità è 'l principio dell'evidenza dell'immagini poetiche che dovette formare il primo mondo fanciullo. [...]

LIII. Gli uomini prima sentono senz'avvertire, dappoi avvertiscono con animo perturbato e commosso, finalmente riflettono con mente pura.

Questa dignità è 'l principio delle sentenze poetiche, che sono formate con sensi di passioni e d'affetti, a differenza delle sentenze filosofiche, che si formano dalla riflessione con raziocini: onde queste più s'appressano al vero quanto più s'innalzano agli universali, e quelle sono più certe quanto più s'appropriano a' particolari. [...]

LIX. Gli uomini sfogano le grandi passioni dando nel canto, come si sperimenta ne' sommamente addolorati e allegri.

Queste due dignità supposte [danno a congetturare] che gli autori delle nazioni gentili – [poich']erano andati in uno stato ferino di bestie mute, e, per quest'istesso balordi, non si fussero risentiti ch'a spinte di violentissime passioni – dovettero formare le loro prime lingue cantando. [...]

LXII. Il verso giambico è 'l più somigliante alla prosa, e 'l giambo è «piede presto», come vien diffinito da Orazio.

Queste due dignità ultime danno a congetturare che andarono con pari passi a spedirsi e l'idee e le lingue.

Tutte queste dignità, dalla quarantesimasettima incominciando, insieme con le sopra proposte per principi di tutte l'altre, compiono tutta la ragion poetica nelle sue parti, che sono: la favola, il costume e suo decoro, la sentenza, la locuzione e la di lei evidenza, l'allegoria, il canto e per ultimo il verso. E le sette ultime convincon altresì che fu prima il parlar in verso e poi il parlar in prosa appo tutte le nazioni.

LXIII. La mente umana è inchinata naturalmente co' sensi a vedersi fuori nel corpo, e con molta difficoltà per mezzo della riflessione ad intendere se medesima.

Questa dignità ne dà l'universal principio d'etimologia in tutte le lingue, nelle qual' i vocaboli sono trasportati da' corpi e dalle proprietà de' corpi a significare le cose della mente e dell'animo.

LXIV. L'ordine dell'idee dee procedere secondo l'ordine delle cose. [...]

LXVI. Gli uomini prima sentono il necessario, dipoi badano all'utile, appresso avvertiscono il comodo, più innanzi si dilettono del piacere, quindi si dissolvono nel lusso, e finalmente impazzano in istrappazzar le sostanze.

LXVII. La natura de' popoli prima è cruda, dipoi severa, quindi benigna, appresso delicata, finalmente dissoluta.

Della logica poetica

Or – perché quella ch'è metafisica in quanto contempla le cose per tutti i generi dell'essere, la stessa è logica in quanto considera le cose per tutti i generi di significarle – siccome la poesia è stata sopra da noi considerata per una metafisica poetica, per la quale i poeti teologi immaginarono i corpi essere per lo più divine sostanze, così la stessa poesia or si considera come logica poetica, per la qual le significa.

«Logica» vien detta dalla voce *lógov*, che prima e propriamente significò «favola», che si trasportò in italiano «favella» – e la favola da' greci si disse anco *mûqov*, onde vien a' latini «*mutus*» –, la quale ne' tempi mutoli nacque mentale, che in un luogo d'oro dice Strabone essere stata innanzi della vocale o sia dell'articolata: onde *lógov* significa e «idea» e «parola». E convenevolmente fu così dalla divina provvidenza ordinato in tali tempi religiosi, per quella eterna propietà: ch'alle religioni più importa meditarsi che favellarne; onde tal prima lingua ne' primi tempi mutoli delle nazioni, come si è detto nelle *Degnità*, dovette cominciare con cenni o atti o corpi ch'avessero naturali rapporti all'idee: per lo che *lógov* o «*verbum*» significò anche «fatto» agli ebrei, ed a' greci significò anche «cosa», come osserva Tommaso Gatachero, *De Instrumenti stylo*. E pur *mûqov* ci giunse diffinita «*vera narratio*», o sia «parlar vero», che fu il «parlar naturale» che Platone prima e dappoi Giamblico dissero essersi parlato una volta nel mondo; i quali, come vedemmo nelle *Degnità*, perché 'l dissero indovinando, avvenne che Platone e spese vana fatica d'andarlo trovando nel *Cratilo*, e ne fu attaccato da Aristotile e da Galeno: perché cotal primo parlare, che fu de' poeti teologi, non fu un parlare secondo la natura di esse cose (quale dovett'esser la lingua santa ritrovata da Adamo, a cui Iddio concedette la divina *onomathesia*, ovvero imposizione de' nomi alle cose secondo la natura di ciascheduna), ma fu un parlare fantastico per sostanze animate, la maggior parte immaginate divine.

Così Giove, Cibeles o Berecinzia, Nettunno, per cagione d'esempi, intesero e, dapprima mutoli additando, spiegarono esser esse sostanze del cielo, della terra, del mare, ch'essi immaginarono animate divinità, e perciò con verità di sensi gli credevano dèi: con le quali tre divinità, per ciò ch'abbiam sopra detto de' caratteri poetici, spiegavano tutte le cose appartenenti al cielo, alla terra, al mare; e così con l'altre significavano le spezie dell'altre cose a ciascheduna divinità appartenenti, come tutti i fiori a Flora, tutte le frutte a Pomona. Lo che noi pur tuttavia facciamo, al contrario, delle cose dello spirito; come delle facultà della mente umana, delle passioni, delle virtù, de' vizi, delle scienze, dell'arti, delle quali formiamo idee per lo più di donne, ed a quelle riduciamo tutte le cagioni, tutte le proprietà e 'nfine tutti gli effetti ch'a ciascuna appartengono: perché, ove vogliamo trarre fuori dall'intendimento cose spirituali, dobbiamo essere soccorsi dalla fantasia per poterle spiegare e, come pittori, fingerne umane immagini. Ma essi poeti teologi, non potendo far uso dell'intendimento, con uno più sublime lavoro tutto contrario, diedero sensi e passioni, come testé si è veduto, a' corpi, e vastissimi corpi quanti sono cielo, terra, mare; che poi, impicciolendosi così vaste fantasie e invigorendo l'astrazioni, furono presi per piccioli loro segni. E la metonimia sposò in comparsa di dottrina l'ignoranza di queste finor sepolte origini di cose umane: e Giove ne divenne sì picciolo e sì leggiere ch'è portato a volo da un'aquila; corre Nettunno sopra un dilicato cocchio per mare; e Cibeles è assisa sopra un leone.

Quindi le mitologie devon essere state i propri parlari delle favole (ché tanto suona tal voce); talché essendo le favole, come sopra si è dimostrato, generi fantastici, le mitologie devono essere state le loro proprie allegorie. Il qual nome, come si è nelle *Degnità* osservato, ci venne diffinito «*diversiloquium*», in quanto, con identità non di proporzione ma, per dirla alla scolastica, di predicabilità, esse significano le diverse spezie o i diversi individui compresi sotto essi generi: tanto che devon avere una significazione univoca, comprendente una ragion comune alle loro spezie o individui (come d'Achille, un'idea di valore comune a tutti i forti; come d'Ulisse, un'idea di prudenza comune a tutti i saggi); talché sì fatte allegorie debbon essere l'etimologie de' parlari poetici, che ne dassero le loro origini tutte univoche, come quelle de' parlari volgari lo sono più spesso analoghe. E ce ne giunse pure la diffinizione d'essa voce «etimologia», che suona lo stesso che «*veriloquium*», siccome essa favola ci fu diffinita «*vera narratio*».

Corollari d'intorno a' tropi, mostri e trasformazioni poetiche

I. Di questa logica poetica sono corollari tutti i primi tropi, de' quali la più luminosa e, perché più luminosa, più necessaria e più spesso è la metafora, ch'allora è vieppiù lodata quando alle cose insensate ella dà senso e passione, per la metafisica sopra qui ragionata; ch' i primi poeti dieder a' corpi l'essere di sostanze animate, sol di tanto capaci di quanto essi potevano, cioè di senso e di passione, e sì ne fecero le favole; talché ogni metafora sì fatta vien ad essere una picciola favoletta. Quindi se ne dà questa critica d'intorno al tempo che nacquero nelle lingue: che tutte le metafore portate con simiglianze prese da' corpi a significare lavori di menti astratte debbon essere de' tempi ne' quali s'eran incominciate a dirozzar le filosofie. Lo che si dimostra da ciò: ch' in ogni lingua le voci ch'abbisognano all'arti colte ed alle scienze riposte hanno contadinesche le lor origini.

Quello è degno d'osservazione: che 'n tutte le lingue la maggior parte dell'espressioni d'intorno a cose inanimate sono fatte con trasporti del corpo umano e delle sue parti e degli umani sensi e dell'umane passioni. Come «capo», per cima o principio; «fronte», «spalle», avanti e dietro; «occhi» delle viti e quelli che si dicono «lumi» ingredienti delle case; «bocca», ogni apertura; «labro», orlo di vaso o d'altro; «dente» d'aratro, di rastello, di serra, di pettine; «barbe», le radici; «lingua» di mare, «fauce» o «foce» di fiumi o monti; «collo» di terra; «braccio» di fiume; «mano», per picciol numero; «seno» di mare, il golfo; «fianchi» e «lati», i canti; «costiera» di mare; «cuore», per lo mezzo (ch'«*umbilicus*» dicesi da' latini); «gamba» o «piede» di paesi, e «piede» per fine; «pianta» per base o sia fondamento; «carne», «ossa» di frutte; «vena» d'acqua, pietra, miniera; «sangue» della vite, il vino; «viscere» della terra; «ride» il cielo, il mare; «fischia» il vento; «mormora» l'onda; «geme» un corpo sotto un gran peso; e i contadini del Lazio dicevano «*sitire agros*», «*laborare fructus*», «*luxuriari segetes*»; e i nostri contadini «andar in amore le piante», «andar in pazzia le viti», «lagrimare gli orni»; ed altre che si possono raccogliere innumerevoli in tutte le lingue. Lo che tutto va di séguito a quella degnità: che «l'uomo ignorante si fa regola dell'universo», siccome negli esempli arrecati egli di se stesso ha fatto un intiero mondo. Perché come la metafisica ragionata insegna che «*homo intelligendo fit omnia*», così questa metafisica fantasticata dimostra che «*homo non intelligendo fit omnia*»; e forse con più di verità detto questo che quello, perché l'uomo con l'intendere spiega la sua mente e comprende esse cose, ma col non intendere egli di sé fa esse cose e, col trasformandovisi, lo diventa.

II. Per cotal medesima logica, parto di tal metafisica, dovettero i primi poeti dar i nomi alle cose dall'idee più particolari e sensibili; che sono i due fonti, questo della metonimia e quello della sineddoche. Perocché la metonimia degli autori per l'opere nacque perché gli autori erano più nominati che l'opere; quella de' subbietti per le loro forme ed aggiunti nacque perché, come nelle *Degnità* abbiamo detto, non sapevano astrarre le forme e la qualità da' subbietti; certamente quella delle cagioni per gli di lor effetti sono tante picciole favole, con le quali le cagioni s'immaginarono esser donne vestite de' lor effetti, come sono la Povertà brutta, la Vecchiezza trista, la Morte pallida.

La sineddoche passò in trasporto poi con l'alzarsi i particolari agli universali o comporsi le parti con le altre con le quali facessero i lor intieri. Così «mortali» furono prima propriamente detti i soli uomini, che soli dovettero farsi sentire mortali. Il «capo», per l'«uomo» o per la «persona», ch'è tanto frequente in volgar latino, perché dentro le boscaglie vedevano di lontano il solo capo dell'uomo: la qual voce «uomo» è voce astratta, che comprende, come in un genere filosofico, il corpo e tutte le parti del corpo, la mente e tutte le facultà della mente, l'animo e tutti gli abiti dell'animo. Così dovette avvenire che «*tignum*» e «*culmen*» significarono con tutta proprietà «travicello» e «paglia» nel tempo delle pagliare; poi, col lustro delle città, significarono tutta la

materia e 'l compimento degli edifici. Così «*tectum*» per l'intera «casa», perché a' primi tempi bastava per casa un coerto. Così «*puppis*» per la «nave», che, alta, è la prima a vedersi da' terrazzani; come a' tempi barbari ritornati si disse una «vela» per una «nave». Così «*mucro*» per la «spada», perché questa è voce astratta e come in un genere comprende pomo, elsa, taglio e punta; ed essi sentirono la punta, che recava loro spavento. Così la materia per lo tutto formato, come il «ferro» per la «spada», perché non sapevano astrarre le forme dalla materia. Quel nastro di sineddache e di metonimia:

Tertia messis erat

nacque senza dubbio da necessità di natura, perché dovette correre assai più di mille anni per nascere tralle nazioni questo vocabolo astronomico «anno»; siccome nel contado fiorentino tuttavia dicono «abbiamo tante volte mietuto» per dire «tanti anni». E quel gruppo di due sinneddachi e d'una metonimia:

Post aliquot, mea regna videns, mirabor, aristas,

di troppo accusa l'infelicità de' primi tempi villerecci a spiegarsi ne' quali dicevano «tante spighe», che sono particolari più delle messi, per dire «tanti anni», e, per ch'era troppo infelice l'espressione, i gramatici v'hanno supposto troppo di arte. [...]

IV. L'ironia certamente non poté cominciare che da' tempi della riflessione, per ch'ella è formata dal falso in forza d'una riflessione che prende maschera di verità. E qui esce un gran principio di cose umane, che conferma l'origine della poesia qui scoperta: che i primi uomini della gentilità essendo stati semplicissimi quanto i fanciulli, i quali per natura son veritieri, le prime favole non poterono fingere nulla di falso; per lo che dovettero necessariamente essere, quali sopra ci vennero diffinite, vere narrazioni.

V. Per tutto ciò si è dimostrato che tutti i tropi (che tutti si riducono a questi quattro), i quali si sono finora creduti ingegnosi ritrovati degli scrittori, sono stati necessari modi di spiegarsi [di] tutte le prime nazioni poetiche, e nella lor origine aver avuto tutta la loro natia proprietà: ma, poi che, col più spiegarsi la mente umana, si ritrovarono le voci che significano forme astratte, o generi comprendenti le loro spezie, o componenti le parti co' loro intieri, tai parlari delle prime nazioni sono divenuti trasporti. E quindi s'incomincian a convellere que' due comuni errori de' gramatici: che 'l parlare de' prosatori è proprio, improprio quel de' poeti; e che prima fu il parlare da prosa, dopoi del verso. ■

Nel percorso 'a ritroso' seguito da Vico, la «favella poetica» ci insegna sull'antichità dei popoli molto più delle scienze e delle filosofie che da essa scaturiscono. In particolare, mediante somiglianze, immagini e comparazioni (che Vico intende come «verità in immagine»), la «favella eroica» prepara il terreno per ogni successiva trasparenza del raziocinio, per cui l'alternativa tra il poetico e il razionale viene ad esprimere immediatamente l'alternativa tra l'origine di una civiltà e la sua età matura, l'età che Vico definisce della ragione «tutta spiegata». Come mostrerà soprattutto la «scoperta del vero Omero», il quale rappresenta

non un individuo bensì il fondamento e l'ordinamento originariamente poetico della civiltà greca, l'identità storica di un popolo è accessibile prima di tutto attraverso la sua poesia. In tal senso, Vico può affermare che le «lettere» precedono ovunque le «lingue», ovvero che la 'creatività' di ogni linguaggio storico risiede di fatto nella sua logica poetica originaria.

▷ Il patrimonio di queste intuizioni verrà valorizzato a pieno (e in modo indipendente) soltanto da pensatori tedeschi come Johann Gottfried Herder (1744-1803) e Karl Wilhelm von Humboldt (1767-1835) con la loro riflessione sull'origine del linguaggio e sull'originarietà della poesia, le cui intuizioni per un ripensamento della circolarità del sensibile-poetico e del logico-razionale nella vita dello spirito giungono fino al più grande interprete e 'riscopritore' di Vico, Benedetto Croce, su cui, a motivo del suo esplicito neoidealismo, saremo in grado di soffermarci soltanto dopo aver affrontato le estetiche del romanticismo e dell'idealismo nel loro complesso. Infine, pur senza alcuna conoscenza esplicita ed effettiva, il patrimonio vichiano riaffiorerà in modo del tutto radicalizzato in Martin Heidegger, del quale affronteremo più avanti l'idea di un'esperienza storica della poesia come *Dichtung* o «dire originario».

Per il momento dobbiamo affrontare ancora un punto decisivo della concezione vichiana dell'arte, che chiama in causa non tanto il tema dell'autonomia storica e creativa della poesia, quanto quello, specificamente moderno, e anch'esso richiamato all'inizio, della *sensibilità*. Dalle «degnità» riportate abbiamo infatti appreso un dato fondamentale. Secondo Vico, la struttura ciclica della storia, che trascorre da una muta immagine fantastica all'articolazione linguistica della razionalità, si regge su una duplice analogia metafisica con la *mens* umana, colta tanto (i) nella sua struttura gnoseologica (cioè nel suo eterno modo di conoscere) che (ii) nel suo sviluppo biologico-naturale. Secondo la sua struttura conoscitiva (i), la mente si divide tra l'estremo della sola sensibilità, in cui gli uomini dapprima «sentono senz'avvertire» (cioè senza coscienza), e quello in cui si attesta il definitivo prevalere della razionalità, del riflettere «con mente pura». Quale grado intermedio di questo transito dal sensibile al razionale emerge però una condizione del tutto peculiare, che Vico

qualifica come un avvertire «con animo perturbato e commosso». Questa condizione non è altro che il luogo strutturale della «poesia», cioè di un transito dal sensibile al razionale che non è in se stesso storicizzabile, in quanto si fonda per essenza e per struttura su un grado conoscitivo mediano (appunto una sapienza poetico-fantastica), che ‘non è più’ solo natura e sensibilità ferina, ma ‘non è ancora’ dispiegamento della razionalità e dell’astrazione. Questo luogo è quello dell’immaginario fantastico e favoloso (che, daccapo, non è più percezione ma non è ancora concetto) che si incarna nel carattere poetico dell’universale fantastico: il quale, ancora una volta, non è più il qui e ora del sentire, ma non è ancora l’universale logico del raziocinio. Si potrebbe naturalmente proseguire a lungo nella caratterizzazione di questo grado intermedio della mente umana, che a suo tempo abbiamo già scorto in Hegel e che Kant, nella sua estetica critica, affronterà in termini di «immaginazione trascendentale». Ma più importante ancora è rilevare l’altro aspetto dell’analogia tra storia e mente, che è quello (ii) dello sviluppo umano dalla fanciullezza all’età matura. A partire da esso, Vico può infatti definitivamente interpretare l’età originaria dei popoli come il «mondo fanciullo» delle nazioni, chiudendo in una corrispondenza perfetta l’analogia sopra richiamata.

In definitiva, la storia delineata da Vico è davvero un «storia ideal eterna», nella quale l’arte e la poesia giocano certamente un ruolo decisivo, ma si fondano analogicamente sulla struttura e sullo sviluppo peculiare della *mens* umana. La dinamica per cui la sapienza poetica ‘si porta’ a filosofia *si basa* insomma su quella per cui i generi fantastici ‘passano’ in generi intelligibili, ossia la fantasia e l’immaginazione divengono ineluttabilmente intelletto e ragione. In altri termini ancora, la sapienza poetica inaugura la storicità delle nazioni in quanto è la mente stessa, per essenza, a dover attraversare uno sviluppo continuo che la porta dal sensibile al razionale e ne amministra il transito. Secondo una dinamica che soltanto Hegel, come si è visto, esprimerà in forma compiuta e sistematica, la storia viene dunque a fondarsi sull’essenza dell’essere umano, e non viceversa. Lo stesso passaggio dalla natura alla cultura (compresa la genesi delle civiltà, che in esso si radica) scaturisce dalla modalità conoscitiva peculiare della mente umana, di cui il livello storico è in fondo al contempo l’inizio e la ripetizione collettiva. Spetterà,

come vedremo, a Heidegger compiere l'ultimo passo in direzione di una storicità assoluta dell'arte e dell'identità dell'uomo.

Per concludere, proviamo a trarre un'ultima conseguenza notevole dalla giuntura con cui Vico ha inteso saldare tra loro inizio della storia umana e patrimonio della sapienza poetica – patrimonio che, nell'amministrare tramite la *phantasia* il transito dalla natura alla storia (così come dal sensibile al razionale), rappresenta il modo assolutamente specifico col quale Vico stesso ci ripropone l'esperienza del valore di verità (metafisico, non etico) della poesia antica. È infatti inevitabile, una volta assunto che la poesia sta all'origine del «corso delle nazioni» (ossia del ciclo di ogni civiltà), chiedersi subito: che cosa ne è dell'arte nell'età della riflessione e della razionalità dispiegata? Il proprio tempo offriva del resto a Vico l'immagine di un sostanziale esaurimento del valore fondativo della poesia, troppo spesso dispersa nell'allegorismo barocco e nell'esaurita ripetitività mimetica del petrarchismo. L'opposizione fra poesia delle origini e poesia dei tempi civili si presentava allora come un'opposizione di merito. Se la poesia non è più fondazione eroica, ossia non attinge più quella sapienza poetica che lascia entrare le «genti» nella propria storia, essa recede anche dal suo specifico valore di verità. «I poeti dicono il falso per essere in un certo senso più veri», aveva già affermato Vico nel *De nostri temporis*. Ma mentre all'origine dei popoli il 'falso' (il mitico, il verosimile, il non-razionale) fonda la storia, nell'età della riflessione esso scade a puro rivestimento esteriore di verità già perfettamente attinte da una ragione che non può non vedere nell'arte e nella poesia un grado inferiore della verità riflessiva.

Come si vede, siamo in fortissima prossimità con il discorso che condurrà Hegel a riflettere sul carattere di passato dell'arte. Salvo una differenza essenziale, ancora una volta di carattere storico: mentre per Hegel la 'morte' dell'arte (cioè, in termini più precisi, il suo progressivo confinamento nella soggettività e l'indebolimento della sua capacità di lasciarci esperire il vero) è in fondo l'autentica verità epocale dell'Occidente, uno dei suoi tratti portanti e duraturi, per Vico si dà sempre una possibilità di pensare il perdurare dell'arte. In che modo? La figura decisiva per questo recupero è il concetto vichiano di «barbarie della riflessione», quella barbarie che nel declino delle civiltà porta con sé il deperimento dei costumi e dell'autorità politica e che costituisce l'esatto

opposto dell'iniziale «barbarie della sensibilità», dalla quale gli uomini escono appunto grazie alla poesia. E infatti, secondo la celeberrima dottrina dei «corsi e ricorsi storici», così come una nazione comincia, così può anche finire ed esaurirsi, salvo però «risurgere» ancora una volta per inaugurare un nuovo corso, risollevandosi sui «tempi barbari ritornati». Ma da chi è avviato questo nuovo corso? Appunto dalla poesia, come dimostra l'esempio di un Dante che risolleva la stirpe italica dalla decadenza storica dell'impero romano e inaugura attraverso una lingua e una *religio* (quella «rivelata», da Vico definita l'unica «vera», della *Commedia*) una rinata identità storica dell'Italia all'interno della *respublica christiana* costituita dall'Europa medievale. Si può concludere che, per Vico, la poesia non è soltanto la genesi e l'origine della civiltà, ma può costituirne in qualche modo anche il destino post-razionale: un discorso, questo, che verrà svolto in tutta la sua ampiezza soltanto da Adorno, e che non verrà invece accolto in modo adeguato tra i fermenti della nascita dell'estetica, se non nella forma soggettiva dell'utopia romantica.

3. Batteux

Cerchiamo ora di concludere questo nostro attraversamento delle vicende capitali che contrassegnano i passi iniziali dell'estetica. Nel 1746, a undici anni dal 'battesimo' disciplinare impartito da Baumgarten e a due anni dall'ultima elaborazione vichiana della *Scienza nuova*, appare in Francia un breve ma decisivo trattato. L'autore è Charles Batteux (1713-1780) e il trattato si intitola *Le belle arti ricondotte ad unico principio* (BA). Sebbene la specifica prestazione intellettuale di questo scritto resti indissociabilmente legata al suo contributo sistematico – ossia alla deduzione esplicita di un moderno 'sistema' delle arti, che però accoglie nella sua articolazione molti prodromi tradizionali di una loro classificazione –, il trattato batteuxiano sta tuttavia sotto il segno dell'«imitazione». Questo concetto, assieme a quelli di «genio» e «gusto», ne costituisce come vedremo fra poco lo snodo concettuale di fondo. È proprio esso, inoltre, a garantirci in modo palmare l'innesto della riflessione di Batteux sulla linea maestra, a noi ben nota, che si diparte dalla *mimesis* antica, e a mostrarci in modo del tutto trasparente, come appureremo tra poco, l'importo epocale dei mutamenti concettuali

intervenuti nel dispiegarsi di quella linea fino alle soglie della nascita dell'estetica moderna.

Nonostante Batteux non sia un pensatore originale e sia soprattutto molto lontano da interessi metafisici paragonabili a quelli di Vico o Baumgarten, lo scritto su *Le belle arti* rappresenta uno dei documenti essenziali per comprendere la genesi dell'estetica come ambito spirituale autonomo. Ciò soprattutto per la perspicuità assoluta con la quale il lessico e i concetti dell'estetica, che si va costituendo a prescindere dal battesimo baumgarteniano, vi si compaginano in modo organico e coerente: in sintesi, in Batteux si mostrano ormai la stabilità definitiva e l'autonomia d'indagine della maggior parte delle categorie che si candideranno a rappresentare per almeno due secoli i principali strumenti coi quali l'età moderna – nell'esperienza estetica dell'arte, che le appartiene come fenomeno eminente – leggono, interpretano e comprendono il problema delle arti e il loro rapporto con la verità. Prima di ascoltare da Batteux a che titolo l'arco concettuale 'imitazione-genio-gusto' costituisca la spina dorsale della sua proposta sistematica, è opportuno ricordare in breve qual è la sua soluzione alla questione della classificazione delle arti.

▷ Come vedremo fra poco, al fine di delineare una tripartizione dell'intero dominio delle arti, Batteux prende le mosse dalla distinzione tradizionale, resa celebre e sistematizzata da Agostino, di *uti* e *frui*, che illumina il senso del nostro commercio quotidiano con le cose in base a due direzioni eminenti: o nei termini del loro utilizzo-sfruttamento in vista di uno scopo oppure come libera fruizione, cioè come contemplazione, godimento e diletto disinteressato di ciò che è buono e/o piacevole, che come tale possiede un fine in se stesso e non in rapporto ad altro. A differenza di ciò che facciamo noi oggi, almeno nel linguaggio corrente, Batteux può ancora intendere il termine «arte» nell'ampiezza concettuale che fu propria delle *technai* greche e delle *artes* latine. In generale, come abbiamo già visto, tra antichità e medioevo *techne* e *ars* avevano il pieno significato di 'sapere operativo' preposto a specifiche procedure produttive e applicazioni esperte, nonché alla selezione o all'approntamento di oggetti, procedure, regole, mezzi e strumenti miranti in senso ampio all'induzione di un effetto determinato, fosse esso

l'ottenimento di un 'prodotto' vero e proprio (*ergon, poioumenon*) oppure di un 'risultato finale' (*telos*), cioè la sella per il sellaio, la scarpa per il calzolaio, la spada per il fabbro, il raccolto per l'agricoltore, non meno che la vittoria per lo stratega, il matto per lo scacchista, la salute per il medico e via dicendo. Poiché abbiamo già compiuto un ampio attraversamento dell'antichità e dell'età moderna, saremo ora in grado di valutare meglio la continuità, ma anche e soprattutto la frattura che la comprensione batteuxiana dell'arte presenta rispetto al passato.

A seconda che l'operare di un'arte miri all'utile, al piacevole oppure ad entrambi, essa apparterrà, argomenta Batteux, o al dominio delle arti meccaniche (*i*) o a quello delle arti 'liberali' (*ii*) oppure a quello delle arti che si reggono su una costituzione mista (*iii*). A prescindere dal primo dominio (comprendente la quasi totalità delle 'arti' e dei saperi, dalla medicina all'artigianato), il secondo gruppo – quello delle arti 'libere' e non 'servili', cioè non al servizio di scopi utilitari – viene classificato da Batteux come l'insieme delle «belle arti». Al suo interno si situano poesia, musica, pittura, scultura e arte del gesto (o danza). Il terzo gruppo comprende infine architettura ed eloquenza, che partecipano sia dell'utile che del piacevole. Il binomio utile/piacevole non è però ancora il vero e proprio *principio* di cui va in cerca Batteux. Per essere tale, esso non deve soltanto illuminare la distinzione delle belle arti rispetto al dominio dell'arte in generale, ma deve rappresentarne al contempo il fondamento unitario, quello in base al quale l'insieme delle belle arti può esibire la sua autentica coerenza interna. Questo fondamento chiama ora in causa il tema della «natura». Infatti, dice Batteux, se le arti meccaniche e le arti miste, volgendosi in vista dell'utile, «usano la natura», le belle arti invece la «imitano» (cfr. *BA*, 36), in quanto il loro compito sta esclusivamente nel «piacere», ottenuto mediante quella prassi specifica che Batteux chiama «imitazione della bella natura». Quest'espressione designa finalmente il vero e proprio principio in base al quale le belle arti – in quanto arti *imitative* – non soltanto si distinguono dalle altre arti, ma soprattutto possono essere ricondotte a un unico aspetto comune, a un'unica idea. La medesima espressione, del resto, contiene sia il 'come' che il 'che cosa' dell'arte bella in generale, cioè tanto la modalità specifica del suo fare (che è l'«imitare») quanto l'oggetto del suo riprodurre (la

«bella natura»). Mediante quest'unico principio delle belle arti, ci dice Batteux, si conoscono finalmente «il loro oggetto, il loro fine, le loro funzioni e la maniera in cui esse le adempiono [...]». Si definirà la pittura, la scultura, la danza, una imitazione della bella natura espressa con i colori, con i rilievi, con gli atteggiamenti. E la musica e la poesia l'imitazione della bella natura con i suoni o con il discorso misurato» (BA, 47).

Ma in che senso, ci chiediamo, l'oggetto di arti così diverse può essere definito unitariamente come «bella natura»? Laddove la pittura e la scultura possono anche apparire immediatamente arti che rendono o riproducono forme, luci, colori e volumi di enti naturali, che cosa ne è invece della poesia e della musica? E soprattutto: l'imitazione di cui parla qui Batteux è soltanto mera riproduzione dell'esistente oppure è qualcosa di diverso? E infine: come si rapporta questo concetto di imitazione alla *mimesis* greca, particolarmente nella sua estensione aristotelica? Prima di rispondere a tali domande, dobbiamo lasciare che Batteux completi il quadro della trattazione, mettendo in campo soprattutto la questione del «gusto».

■ Batteux, *Le belle arti: gusto, natura, imitazione*

Se tutto è congiunto nella natura, perché tutto vi è in ordine, deve essere allo stesso modo nelle arti, perché esse sono imitatrici della natura. Deve esserci un punto d'unione, a cui si richiamano le parti più lontane in modo che una sola parte, una volta ben conosciuta deve farci almeno intravedere le altre.

Il genio e il gusto hanno lo stesso oggetto nelle arti. L'uno lo crea, l'altro lo giudica. Così, se è vero che il genio produce le opere d'arte mediante l'imitazione della bella natura, come si è provato testé, il gusto, che giudica i prodotti del genio, non deve essere soddisfatto che quando la natura bella è ben imitata. Si avverte la giustezza e la verità di questa conseguenza, ma occorre svilupparla e metterla in una luce migliore. È ciò che ci si propone in questa parte, dove si vedrà ciò che è il gusto, quali leggi può prescrivere alle arti e che queste leggi si limitano tutte all'imitazione, come l'abbiamo caratterizzata ora nella prima parte.

I. Che cosa è il gusto

È un buon Gusto. Questa proposizione non è affatto un problema e coloro che ne dubitano non sono affatto capaci di giungere alle prove che essi esigono.

Ma che cos'è questo buon gusto? È possibile, avendo un'infinità di regole nelle arti e di esempi nelle opere degli Antichi e dei Moderni, che non possiamo farcene un'idea chiara e precisa? Non sarà la molteplicità di questi esempi o il troppo grande numero di queste regole che offuscherà il nostro spirito e che, mostrando in esso variazioni infinite, a causa delle differenze dei soggetti trattati, gli impedirà di fissarsi a qualche cosa di certo, da cui si possa trarre una giusta definizione.

È un buon gusto che è solo buono. In che cosa consiste? Da che cosa dipende? È dalla parte dell'oggetto o da quella del genio che si esercita su questo oggetto? Ha delle regole o non ne ha? È lo spirito solo che è il suo organo, o il cuore solo, o tutti e due insieme? Quante domande sotto questo titolo così conosciuto, tante volte trattato e mai spiegato abbastanza chiaramente.

Si direbbe che gli Antichi non hanno fatto alcuno sforzo per trovarlo e che i Moderni invece non l'afferrino che per caso. Provano disagio a seguire la via che sembra troppo angusta per loro. Raramente si salvano senza pagare qualche tributo a una delle due estremità. C'è della affettazione in colui che scrive con cura e della negligenza in colui che vuole scrivere con facilità, mentre negli Antichi che ci restano sembra che ci sia un genio felice che li conduce per mano: essi camminano senza timore e senza inquietudine, come se non potessero andare altrimenti. Quale ne è la ragione? Non sarà che gli Antichi non avevano altro modello che la natura stessa e altra guida che il gusto e che, proponendosi i Moderni per modello le opere dei primi imitatori e temendo di danneggiare le regole che l'arte ha stabilite, le loro sono degenerare e hanno conservato una certa aria di costrizione, che tradisce l'arte e mette tutto il vantaggio dalla parte della natura?

È dunque al solo gusto che si addice di fare capolavori e di dare alle opere d'arte questa aria di libertà e di disinvoltura, che ne è sempre il più grande pregio.

Noi abbiamo parlato abbastanza della natura e dei modelli che essa fornisce al genio. Ci resta da esaminare il gusto e le sue leggi. Sforziamoci innanzi tutto di conoscerlo direttamente, cerchiamo il suo principio: in seguito considereremo le regole che esso prescrive alle belle arti.

Il gusto è nelle arti ciò che l'intelligenza è nella scienza; i loro oggetti sono differenti nei confronti della verità, ma le loro funzioni hanno una così grande analogia tra loro che l'una può servire a spiegare l'altra.

Il vero è l'oggetto delle scienze. Quello delle arti è il buono e il bello. Due termini che rientrano quasi nello stesso significato quando li si esamina da vicino.

L'intelligenza considera ciò che gli oggetti sono in se stessi, secondo la loro essenza, senza alcun rapporto con noi. Il gusto al contrario non si occupa di questi stessi oggetti che in rapporto a noi. Vi sono persone il cui spirito è fallace, perché esse credono di vedere la verità dove essa non è realmente. Vi sono anche coloro che hanno il gusto fallace perché credono di avvertire il buono o il cattivo dove difatti non ci sono.

Una intelligenza è dunque perfetta, quando essa vede senza nebulosità e quando distingue senza errore il vero dal falso, la probabilità dall'evidenza. Nello stesso modo anche il gusto è perfetto quando mediante un'impressione distinta sente il buono e il cattivo, l'eccellente e il mediocre senza mai confonderli, né prenderli l'uno per l'altro.

Posso dunque definire l'intelligenza: la facilità di conoscere il vero e il falso e di distinguerli l'uno dall'altro. E il gusto: la facilità di sentire il buono, il cattivo, il mediocre e di distinguerli con certezza. Così vero e buono, conoscenza e gusto: ecco tutti i nostri oggetti e tutte le nostre operazioni. Ecco le scienze e le arti.

Lascio alla metafisica profonda il chiarire i meccanismi segreti del nostro animo e l'approfondire i principi delle sue operazioni. Non ho bisogno di entrare in queste discussioni speculative, dove si è oscuri quanto sublimi. Parto da un principio che nessuno contesta. Il nostro animo conosce e ciò che conosce produce in lui un sentimento. La conoscenza è una luce diffusa nel nostro animo: il sentimento è un movimento che l'agita. L'una rischiarla, l'altra scalda. L'uno ci fa vedere gli oggetti l'altro vi ci conduce o ce ne distoglie.

Il gusto è dunque un sentimento. E siccome nella materia di cui qui si tratta, questo sentimento ha per oggetto le opere dell'arte e poiché le arti, come abbiamo mostrato, non sono

che delle imitazioni della bella natura, il gusto deve essere un sentimento che ci avverte se la natura bella è bene o mal imitata. Svolgeremo questo argomento maggiormente in seguito.

Benché questo sentimento sembri prendere avvio repentinamente e alla cieca, è tuttavia sempre preceduto almeno da un lampo di luce, con il favore della quale noi scopriamo le qualità dell'oggetto. Bisogna che la corda sia stata percossa, prima di rendere il suono. Ma questa operazione è così rapida che spesso non ce ne accorgiamo e la ragione, quando ritorna sul sentimento, fa molta fatica a riconoscerne la causa. È per ciò, forse, che la superiorità degli Antichi sui Moderni è così difficile da decidere. È il gusto che ne deve giudicare e al suo tribunale si sente più che non si possa provare.

II. L'oggetto del gusto non può essere che la natura. Prove di ragionamento

La nostra anima è fatta per conoscere il vero e per amare il buono. E siccome esiste una proporzione naturale fra essa e questi oggetti non può rifiutarsi alla loro impressione. Essa si sveglia rapidamente e si mette in movimento. Una proporzione geometrica ben compresa ottiene necessariamente il nostro consenso. Lo stesso per ciò che concerne il gusto: è il nostro cuore che ci conduce quasi senza di noi, e niente è più facile che amare ciò che è fatto per esserlo.

Questa tendenza così forte e così marcata prova bene che non è né il capriccio né il caso che ci guidano nelle nostre conoscenze e nei nostri gusti. Tutto è regolato da leggi immutabili. Ogni facoltà della nostra anima ha uno scopo legittimo che essa deve raggiungere per essere nell'ordine.

Il gusto che si esercita sulle arti non è un gusto fattizio. È una parte di noi stessi che è nata con noi e il cui ufficio è di portarci verso ciò che è buono. La conoscenza lo precede: è la fiaccola. Ma a che ci servirebbe il conoscere se ci fosse indifferente il gioirne? La natura era troppo saggia per separare queste due parti: e nel donarci la facoltà di conoscere essa non poteva rifiutarci quella di sentire il rapporto dell'oggetto conosciuto con la nostra utilità e di esservi attirati mediante questo sentimento. È questo sentimento che si chiama il gusto naturale perché è la natura che ce l'ha dato. Ma perché ce l'ha dato? Forse per giudicare delle arti, che essa non ha prodotto? No: era per giudicare delle cose naturali in rapporto ai nostri piaceri o ai nostri bisogni.

In seguito, avendo l'operosità umana inventato le belle arti sul modello della natura e avendo avuto queste arti per oggetto il diletto e il piacere, che sono, nella vita, un secondo ordine di bisogni, la rassomiglianza delle arti con la natura, la conformità del loro scopo, sembrano esigere che il gusto naturale diventasse anche il giudice delle arti: è ciò che avvenne. Fu riconosciuto senza alcuna contraddizione: le arti divennero per esso dei nuovi soggetti che, se posso parlare così, si disposero tranquillamente sotto la sua giurisdizione, senza obbligarlo a fare per esse il minimo cambiamento alle sue leggi. Il gusto restò lo stesso costantemente: e non concesse alle arti la sua approvazione che quando gli avessero fatto provare la stessa impressione della natura stessa, e i capolavori delle arti non l'ottennero che a questo prezzo.

Vi è di più: poiché l'immaginazione degli uomini fa creare degli esseri alla sua maniera (così come abbiamo già detto) e poiché questi esseri possono essere molto più perfetti di quelli della semplice natura, è accaduto che il gusto si è stabilito con una specie di predilezione nelle arti, per regnarvi con più impero e più splendore. Nell'eviarle e nel perfezionarle si è elevato e perfezionato esso stesso: senza cessare di essere naturale, si è trovato molto più fine, più delicato e più perfetto nelle arti di quanto non lo fosse della natura stessa.

Ma questa perfezione non ha cambiato niente nella sua essenza. È sempre come era prima: indipendente dal capriccio. Il suo oggetto è essenzialmente il buono. Che sia l'arte che glielo

presenta, o la natura, non gli importa, purché gioisca. È la sua funzione. Se prende qualche volta il falso bene per il vero, è l'ignoranza che lo distoglie o il pregiudizio: spettava alla ragione illuminarlo, e preparargli le vie.

Se gli uomini fossero assai attenti a riconoscere presto in se stessi questo gusto naturale, se lavorassero, in seguito, a intenderlo, a svilupparlo, ad affinarlo con osservazioni, comparazioni, riflessioni, ecc., avrebbero una regola invariabile ed infallibile per giudicare delle arti. Ma poiché i più non vi pensano che quando sono pieni di pregiudizi, essi non possono distinguere la voce della natura in una così grande confusione. Prendono il falso gusto per quello vero: gliene danno il nome ed esso ne esercita impunemente tutte le funzioni.

Tuttavia la natura è così forte che, se per caso qualcuno di gusto puro si oppone all'errore, fa spesso rientrare il gusto naturale nei suoi diritti.

Lo vediamo di tempo in tempo: il popolo stesso ascolta il richiamo di un piccolo numero e abbandona la sua prevenzione. È l'autorità degli uomini o piuttosto non è la voce della natura che opera questi cambiamenti? Tutti gli uomini sono quasi all'unisono dalla parte del cuore. Coloro che li hanno dipinti da questo lato, non hanno che dipingere se stessi. Sono applauditi perché ciascuno vi si è riconosciuto. Se un uomo ha il gusto squisito, è attento all'impressione che gli fa l'opera d'arte, se sente distintamente e si pronuncia in conseguenza, non è possibile che gli altri uomini non sottoscrivano il suo giudizio. Essi provano il suo stesso sentimento: se non allo stesso grado, almeno della stessa specie, e quali che siano il pregiudizio e il cattivo gusto, essi si sottomettono e rendono segretamente omaggio alla natura. [...]

IV. Le leggi del gusto non hanno per oggetto che l'imitazione della bella natura

Il gusto è dunque come il genio una facoltà naturale che non può avere per soggetto legittimo che la natura stessa o ciò che le assomiglia. Trasportiamolo adesso in mezzo alle arti e vediamo quali sono le leggi che può loro dettare.

Prima legge generale del gusto. Imitare la bella natura. Il gusto è la voce dell'amore proprio, fatto unicamente per gioire, è avido di tutto ciò che gli può procurare qualche sentimento gradevole. Orbene, come non c'è niente che ci lusinga più di quello che ci avvicina alla nostra perfezione o che può farcela sperare, consegue che il nostro gusto non è mai più soddisfatto di quando ci si presentano degli oggetti in un grado di perfezione che accresce le nostre idee e sembra prometterci impressioni di un carattere e di un grado nuovo, che liberano il nostro cuore da quella specie di torpore in cui lo lasciano gli oggetti a cui è abituato.

È per questa ragione che le belle arti hanno tanto fascino per noi. Quale differenza tra l'emozione che produce una storia ordinaria che non ci offre che esempi imperfetti o comuni e questa estasi che ci provoca la poesia, allorché ci trascina in quelle regioni incantate, dove troviamo realizzati in qualche modo i più bei fantasmi dell'immaginazione! La storia ci fa languire in una specie di schiavitù e nella poesia la nostra anima gode con compiacimento della sua elevazione e della sua libertà.

Da questo principio segue non soltanto che il gusto richiede la bella natura, ma ancora che la bella natura è, secondo il gusto, quella che ha: 1) il maggior rapporto con la nostra perfezione, con il nostro vantaggio, con il nostro interesse; 2) quella che è nello stesso tempo la più perfetta in sé. Seguo questo ordine perché è il gusto che ci conduce in questa maniera: «Id generatim pulcrum est, quod tum ipsius naturae, tum nostrae convenit».

Supponiamo che le regole non esistano affatto e che un artista-filosofo sia incaricato di riconoscerle e di stabilirle per la prima volta. Il punto da cui parte è un'idea chiara e precisa di ciò di cui vuole dare le regole. Supponiamo ancora che questa idea si trovi nella definizione delle

arti, come noi l'abbiamo data: *le arti sono l'imitazione della bella natura*. Si domanderà in seguito qual è il fine di questa imitazione? Si accorgerà agevolmente che è quello di dilettere, di commuovere, di toccare, in una parola il piacere. Sa da dove parte, sa dove arriva: gli è facile regolare il suo cammino.

Prima di porre le sue leggi sarà a lungo un osservatore. Da un lato, egli considererà tutto ciò che è nella natura fisica e morale: i moti dei corpi e quelli dell'anima, le loro specie, i loro gradi, le loro variazioni secondo le età, le condizioni, le situazioni. Dall'altro lato, sarà attento all'impressione degli oggetti su se stesso. Osserverà ciò che gli fa piacere o dispiacere, ciò che gliene fa più o meno e perché questa impressione gradevole o sgradevole è giunta fino a lui.

Vede nella natura esseri animati e altri che non lo sono, tra gli esseri animati ne vede alcuni che ragionano e altri che non ragionano. Tra quelli che ragionano, vede certe operazioni che suppongono più capacità, più estensione, che manifestano più ordine e miglior condotta.

All'interno di se stesso egli scorge che più gli oggetti si avvicinano a lui più ne è commosso, più se ne allontanano, più gli sono indifferenti. Osserva che la caduta di un giovane albero lo interessa più di quella di una roccia; la morte di un animale, che gli sembrava tenero e fedele, più di un albero sradicato; procedendo così, a poco a poco trova che l'interesse cresce in proporzione della vicinanza che hanno gli oggetti che vede, con la condizione in cui si trova.

Da questa prima osservazione il nostro legislatore conclude che la prima qualità, che devono avere gli oggetti che ci presentano le arti, è che siano interessanti, cioè che abbiano un rapporto intimo con noi. L'amor proprio è la molla di tutti i piaceri del cuore umano. Così non può esserci niente di più toccante per noi dell'immagine delle passioni e delle azioni degli uomini, perché esse sono come gli specchi, in cui vediamo le nostre, con rapporti di differenza e di conformità.

L'osservatore ha notato, in secondo luogo, che ciò che dà esercizio e movimento al suo spirito e al suo cuore, che estende la sfera delle sue idee e dei suoi sentimenti, aveva per lui un'attrattiva particolare. Ne ha concluso che non basta alle arti che l'oggetto che avevano scelto fosse interessante, ma che doveva avere ancora tutta la perfezione di cui fosse suscettibile, tanto più che questa perfezione racchiude qualità interamente conformi alla natura della nostra anima e ai suoi bisogni.

La nostra anima è un composto di forza e di debolezza. Vuole levarsi, ingrandirsi, ma vuol farlo agevolmente. Bisogna esercitarla, ma non esercitarla troppo. È il doppio vantaggio che trae dalla perfezione degli oggetti che le arti le presentano.

Essa vi trova dapprima la varietà che suppone il numero e la differenza delle parti, presentate in una volta con posizioni, gradazioni, contrasti vivaci (non occorre provare agli uomini quali siano le attrazioni della varietà). Lo spirito è mosso mediante l'impressione delle differenti parti, che lo percuotono tutte insieme e ognuna in particolare e che moltiplicano così i suoi sentimenti e le sue idee. Non basta moltiplicarle, bisogna elevarle ed estenderle. È per questo che l'arte è obbligata a dare a ciascuna di queste parti differenti un grado squisito di forza e di eleganza che le renda singolari e le faccia sembrare nuove. Tutto ciò che è comune è di solito mediocre. Tutto ciò che è eccellente è raro, singolare e spesso nuovo. Così la varietà e l'eccellenza delle parti sono le due molle che agitano la nostra anima e che le provocano il piacere che accompagna il movimento e l'azione. Quale stato più delizioso di quello di un uomo che sentisse tutte insieme le impressioni più vivaci della pittura, della musica, della danza, della poesia, riunite tutte per affascinarlo! Perché questo piacere dovrebbe essere così raramente d'accordo con la virtù?

Questa situazione che sarebbe deliziosa perché eserciterebbe insieme i nostri sensi e tutte le facoltà della nostra anima, diventerebbe sgradevole se le agitatesse troppo. Bisogna amministrarla la nostra debolezza. La moltitudine delle parti ci stancherebbe se queste non fossero legate tra loro

mediante la regolarità che le dispone in tal modo da ricondurle tutte a un centro comune che le unisce. Niente è meno libero dell'arte dal momento in cui ha fatto il primo passo. Un pittore che ha scelto il colore e l'atteggiamento di una testa, se è un Raffaello o un Rubens, vede nello stesso tempo i colori e le pieghe del drappaggio che deve gettare sul resto del corpo. Il primo conoscitore che vide il famoso torso di Roma riconobbe Ercole che filava. Nella musica il primo tono fa la legge, e sebbene sembri allontanarsene qualche volta, coloro che hanno acutezza di orecchio sentono facilmente una coerenza che regge sempre mediante un filo segreto. Sono scarti pindarici che diventerebbero un delirio se si perdesse di vista il punto da cui si è preso le mosse e il fine dove si deve arrivare.

L'unità e la varietà producono la simmetria e la proporzione: due qualità che suppongono la distinzione e la differenza delle parti e, nello stesso tempo, un certo rapporto di conformità tra loro. La simmetria divide, per così dire, l'oggetto in due: colloca in mezzo le parti uniche, e a lato quelle che sono ripetute; questo forma una sorta di bilanciamento e di equilibrio che dà ordine, libertà, grazia all'oggetto. La proporzione giunge più lontano: entra nel dettaglio delle parti, che confronta tra loro e con il tutto e presenta sotto uno stesso punto di vista l'unità e la varietà e l'accordo gradevole di queste due qualità tra loro. Tale è l'intendimento della legge del gusto in rapporto alla scelta e all'accordo delle parti degli oggetti.

Da ciò bisogna concludere che la bella natura, come deve essere presentata nelle arti, racchiude tutte le qualità del bello e del buono. Deve assecondarci dal lato dello spirito, offrendoci oggetti perfetti in se stessi, che estendano e perfezionino le nostre idee: è il bello. Deve colpire il nostro cuore, mostrandoci in questi stessi oggetti degli interessi che ci siano cari, che mirino alla conservazione e alla perfezione del nostro essere, che ci facciano sentire gradevolmente la nostra esistenza: ed è il buono che, riunendosi con il bello in uno stesso oggetto presentato, gli dà tutte le qualità di cui ha bisogno per esercitare e perfezionare il nostro cuore e il nostro spirito.

V. Seconda legge generale del gusto. La bella natura deve essere ben imitata

Questa legge ha lo stesso fondamento della prima. Le arti imitano la bella natura per incantarci, elevandoci ad una sfera più perfetta di quella in cui siamo: ma se questa imitazione è imperfetta il piacere delle arti è necessariamente mescolato al dispiacere. Ci si vuole mostrare l'eccellente, il perfetto, ma lo si manca e si resta con il rimpianto. Volevo gioire d'un bel sogno, ma un tratto mal condotto mi sveglia e mi rapisce la mia felicità.

L'imitazione, per essere così perfetta quanto può esserlo, deve avere due qualità: l'esattezza e la libertà. L'una governa l'imitazione e l'altra la anima. ■

Il limpido passo compiuto da Batteux in queste pagine è consistito nell'esibire un legame indissolubile tra l'imitazione della bella natura e il cosiddetto buon gusto (*bon goût*), le cui regole, appunto, «non sono che conseguenze del principio di imitazione» (BA, 33). Che cosa vuol dire tutto ciò, dal momento che la stessa produzione del genio (essenziale *pendant* del gusto) sembra coincidere in tutto e per tutto con l'imitazione della bella natura, e che Batteux va inoltre ripetendo: il gusto «guida il genio» e lo «dirige nella scelta» (cfr. BA, 42; 66; 117)? Innanzitutto, si può dire che l'evoluzione del concetto di imitazione, proprio nella sua connessione epocale con il gusto, illumina il nesso tra arte e verità per la

nascente tradizione estetica. Il concetto estetico di imitazione rappresenta in effetti l'esito più moderno – e con ciò anche più carico di fraintendimenti – della secolare ricezione di cui è stata oggetto la *Poetica* aristotelica, soprattutto in rapporto al tema della *mimesis*. Per chiarire questo snodo, che certamente va molto al di là di un autore come Batteux, ma che in lui si presenta in modo eccezionalmente paradigmatico, dobbiamo riprendere nell'essenziale le questioni poste in precedenza, che si possono ridurre in fondo a queste due. Ossia, con riguardo all'oggetto dell'arte, (i) che cosa dobbiamo intendere per «bella natura»? E soprattutto, con riguardo alla forma – alla modalità – del suo fare, (ii) che cosa significa «imitare»?

Poiché abbiamo già segnalato la minor problematicità delle arti plastiche e figurative, scegliamo qui il filo conduttore di quell'arte che per Batteux, come già per Vico e Baumgarten (seppure a diverso titolo), detiene il primato nell'insieme delle belle arti, cioè la *poesia*. Commentandone le definizioni correnti, Batteux ammette innanzitutto che l'essenza della poesia comprende almeno tre aspetti: (1) la finzione, (2) la versificazione in metri e (3) l'entusiasmo (nozione della quale si deve ricordare, per inciso, la valorizzazione originariamente platonica, che presuppone come abbiamo visto un quadro assai diverso). Tuttavia, dice Batteux, questi tre aspetti non sono che volti dell'unico principio, cioè, ancora una volta, dell'*imitatio*. E infatti, (1) ogni finzione riposa su un *fingere* , che per Batteux, in palmare convergenza con Baumgarten, non è altro che un «rappresentare e contraffare», un allestire artifici poetici (come allegorie e metafore) che presiedono all'imitazione artificiale di caratteri, costumi, azioni, discorsi. Inoltre, (2) chiarito che la versificazione imita nel discorso il ritmo, il canto e la danza, (3) l'entusiasmo non è altro che il «fine della poesia», il quale si identifica senza residui col «provocare il sentimento, commuovere, piacere» (e il sentimento, è opportuno ricordare, non è altro che il gusto). Secondo la sua costituzione essenziale, dice Batteux, «l'arte è fatta solo per il piacere» (BA, 106), e «piacere», con evidente omaggio alla tradizione retorica, non vuol dire altro che «dilettare, commuovere, toccare» (BA, 60), ossia «muovere le passioni» dell'animo, il cui 'movimento' è analogo a quello della natura vivente. Ma poiché infine la più grande fonte di piacere è l'«imitazione riuscita» (BA,

40), Batteux può concludere che finzione, versificazione ed entusiasmo sono per la poesia i «mezzi dell'imitazione perfetta» (BA, 82).

Ci manca ormai solo un passo per rispondere alle due domande che segnano il nostro percorso (che abbiamo proposto di chiarire sul filo conduttore della 'poetica' batteuxiana), e cioè: che cos'è la bella natura e in cosa consiste l'imitazione. Seguiamo allora la suddivisione interna della poesia proposta da Batteux, che ci porterà più velocemente alla meta. Se «la vera poesia consiste essenzialmente nell'imitazione» (*ibid.*), almeno secondo un *primo criterio*, le sue distinzioni (i suoi 'generi') non saranno altro che i rispettivi «modi dell'imitare». Batteux parla più precisamente del «modo in cui la poesia mostra i suoi oggetti». Richiamandosi ai 'canali sensoriali' della visione e dell'ascolto, egli distingue ad esempio una forma di poesia drammatica, consistente nella sintesi di visione diretta e ascolto diretto; una forma epica (= narrazione), con ascolto ma senza visione; e infine una forma mista, che assomma in sé racconto e spettacolo. Tuttavia, l'essenziale resta affidato a un *secondo criterio* distintivo, che Batteux riferisce alla «qualità degli oggetti trattati dalla poesia». «A muovere dalla divinità, e sino agli insetti più infimi, tutto ciò a cui si può attribuire azione è sottoposto alla poesia, in quanto lo è all'imitazione. Così, come vi sono gli dèi, i re, i semplici cittadini, i pastori, gli animali, così l'arte si è compiaciuta di imitarli nei loro atti veri e verosimili; vi sono così opere in musica, tragedie, commedie, pastorali, apologhi» (BA, 83). Questa definizione ci permette adesso di chiudere il circolo delle nostre domande e di cominciare a trarre elementi per rispondervi.

Innanzitutto, se l'oggetto dell'imitazione poetica è l'«azione», dobbiamo concludere che alla domanda che cos'è la «bella natura» (che l'arte deve imitare), possiamo rispondere senz'altro che, almeno nel campo della poesia drammatica, la natura non è altro che *azione* (altrove, Batteux definisce le azioni in generale come un «quadro abbozzato della natura umana»). Ma qual è il guadagno di questa riformulazione? Innanzitutto, grazie ad essa superiamo d'un colpo un pregiudizio 'naturalistico', che rischiava di affacciarsi nella primissima definizione batteuxiana: la natura che è oggetto d'imitazione non coincide infatti semplicemente con ciò che è difforme dallo spirito, dalla ragione o dall'artificio umano in generale. Infatti, sia che la pittura ritragga paesaggi o figure umane; sia che la scultura plasmi forme inorganiche, vegetali, animali o uomini; sia

che la musica imiti suoni e rumori oppure passioni e moti dell'animo; sia infine che la poesia descriva piante, animali, scene campestri oppure divinità e azioni storiche, *tutta* l'arte resta sempre e comunque *imitatio naturae*. Ma allora, questo significa che la natura viene a coincidere qui con la *realtà* in tutti i suoi gradi – natura, uomo, divinità –, e il rapporto tra arte e natura si configura legittimamente come un rapporto tra arte e realtà. E il punto è pertanto: di che tipo di realtà si tratta? Qual è cioè l'immagine della realtà, che l'arte, secondo Batteux, veicola in se stessa restituendocela nell'imitazione perfetta?

In primo luogo, l'arte non riproduce immediatamente la natura (o la realtà) in generale, ma imita «secondo regole» una bella natura. Il che vuol dire qui: non il paesaggio come tale, ma il bel paesaggio, e soprattutto non l'azione in generale, ma quell'azione che di volta in volta si qualifica come bella e grande (per la tragedia), ridicola (per la commedia) e via dicendo. In sintesi: non il vero, ma il verosimile (BA, 39). L'imitare che è proprio delle belle arti include cioè un principio di selezione, che si esercita nei confronti della realtà al fine di estrarne ciò che risponde all'esigenza del piacere, del sentimento e del buon gusto, le cui regole sorgono proprio *in quanto* si rende necessaria una scelta all'interno della realtà. Il «genio chiama la poesia in aiuto della natura» (BA, 87), ossia non rappresenta mai azioni ordinarie, ma trasceglie le più straordinarie a fini poetico-fantastici, il che vuol dire: ai fini della produzione del bello. Se la natura si manifestasse nella sua gloria, chiosa addirittura Batteux, l'imitazione artistica non dovrebbe essere altro che «semplice riproduzione dell'aspetto mediante raffronto» (BA, 84). Poiché però la realtà include una molteplicità di fenomeni, nel trascorrere dal vero al verosimile (dalla natura alla bella natura), «il poeta ci riempie lo spirito di immagini finte e sentimenti fittizi» (BA, 39), per cui la stessa poesia tragica non si rivela altro che una «finzione per imitazione» della storia reale, cioè selezione di azioni elaborate poeticamente secondo una verosimiglianza che è essenzialmente rivolta al giudizio di un pubblico che assume l'ottica di una 'valutazione'. Un pubblico che ora, a differenza di quello della tragedia antica, è chiamato in causa non più rispetto a un'esperienza di ciò che è – della verità – quanto piuttosto al proprio sentimento e al proprio buon gusto.

Come si vede, nel punto in cui sembra realizzarsi il più perfetto calco letterale della definizione aristotelica della tragedia (*mimesis praxeos* – imitazione di un'azione), si realizza invece il massimo oblio dell'esperienza antica del rapporto tra l'arte e la verità del mondo umano che in essa risuonava: questa verità sembra ora scorporarsi dall'arte, per ritirarsi nel medio di quelle forme di rappresentazione che sorreggono il sentimento individuale e i giudizi del gusto. Il che costituisce, assieme ad altri fenomeni fondamentali quali la stessa autonomia senza scopo dell'«arte bella» e la rivalutazione della sensibilità in genere, uno dei connotati che maggiormente contribuiscono a delineare l'identità dell'estetica moderna. E se in Batteux l'operare selettivo dell'imitazione può apparire non del tutto dissimile da quello della *mimesis* aristotelica, talché, in continuità con la tradizione rinascimentale, ne ricalca persino l'identico vocabolario, esso perde tuttavia l'ampiezza della sua portata 'veritativa', sia in senso conoscitivo che in senso etico-pratico. Il ritirarsi dell'arte nel dominio della finzione e del sentimento (aspetti eminenti dell'imitazione batteuxiana, ma non della *mimesis* aristotelica) avvia a conclusione la parabola generale della *mimesis* antica, con la conseguenza che il verosimile aristotelico si volge definitivamente nella verosimiglianza poetico-fantastica propria di un'arte che «non è fatta che per ingannare» (BA, 121), visto che ciò che essa presenta resta sempre «dell'ordine del fantasma e dell'apparenza, non del reale» (BA, 64). Dovremo attendere almeno due secoli affinché, precisamente con il pensiero ermeneutico del Novecento (in particolare di Gadamer e Ricoeur), la nozione di *mimesis* possa venir ripristinata nei suoi tratti più originari, cioè nel suo importo ontologico-conoscitivo in senso ampio e nel suo radicale riferimento alla verità della *praxis*.

▷ In ambito settecentesco, soltanto un ultimo passo si renderà necessario per sovvertire in modo definitivo il senso della *mimesis* antica, e a compierlo sarà di lì a poco un autore straordinariamente influente come Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). Nei suoi *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* (PI, 1755) e nella *Storia dell'arte antica* (1764), Winckelmann scinderà definitivamente l'ambiguo rapporto intercorso tra le due grandi anime dell'*imitatio* latino-rinascimentale, ossia (i) l'*imitatio naturae* (di cui ancora Batteux è a pieno

titolo sostenitore) e (ii) l'*imitatio* o *aemulatio veterum*, cioè l'imitazione pedissequa degli antichi ad opera dei moderni, attorno alla quale si è sviluppato un ampio dibattito già in età ellenistico-romana, riaccendosi in età moderna, soprattutto in Francia, e rimasto celebre nell'ambito della *Querelle des anciens et des modernes*. Come abbiamo osservato in precedenza (cfr. la discussione sullo statuto originario della *mimesis* nel capitolo III), il rapporto tra imitazione e riproduzione, coagulatosi attorno ai rapporti tra *technè*, mondo umano e natura, aveva nell'antichità una consistenza piuttosto ampia, affatto irriducibile al concetto latino di *imitatio*. Sebbene un pensatore come Democrito (almeno secondo la testimonianza restituitaci da Plutarco) avvalorasse già un'interpretazione chiaramente 'riproduttiva' della *mimesis*, affermando che «noi siamo stati allievi degli animali nelle arti (*technai*) più importanti: del ragno nel tessere e nel rammendare, della rondine nella costruzione di case, e degli uccelli canterini, del cigno e dell'usignolo nel canto con l'imitazione (*mimesis*)», abbiamo visto che l'importo al tempo stesso etico e ontologico (veritativo in senso ampio) della *mimesis* divenne patrimonio acquisito a partire dalla riflessione di Platone e Aristotele, rispetto ai quali la storia successiva del concetto ci ha mostrato un processo di inarrestabile depauperamento teorico. Per tornare a Winckelmann, mediante contributi teorici che resteranno alla base dell'immaginario artistico (non soltanto neoclassico) egli prenderà definitivamente partito per la necessità di un'imitazione perpetua dell'arte greca. Con una sentenza che ci dà ormai la misura dell'infedeltà dell'esegesi moderna rispetto all'arte antica, Winckelmann affermerà infatti che «Il buon gusto, che va sempre più diffondendosi nel mondo, cominciò a formarsi dapprima sotto il cielo greco» e che «L'unica via per noi di diventare grandi, anzi, se possibile, inimitabili, è l'imitazione degli antichi». Se l'arte greca, particolarmente per la statuaria, rappresenta la perfezione già attinta (si ricordi che questo tema verrà completamente assimilato da un estimatore eminente di Winckelmann, cioè Hegel), l'imitazione dei moderni può e deve continuare a rivolgersi ad essa come all'archetipo insuperabile della bellezza ideale. Dice con chiarezza Winckelmann nei suoi *Pensieri sull'imitazione*: «L'imitazione del bello in natura o si riferisce ad un solo modello, o riunisce insieme le osservazioni sopra vari modelli singoli e li compone in un tutto. Nel primo caso si fa una copia somigliante, un ritratto; è la strada che conduce

alle forme e alle figure olandesi. Nel secondo caso invece si prende la via per il bello universale e per le sue figure ideali; e quest'ultima via presero i Greci. La differenza tra loro e noi è però questa: i Greci avrebbero ottenuto queste immagini anche se non fossero state prese da corpi belli, in virtù d'una quotidiana osservazione del bello in natura, che a noi invece non si mostra ogni giorno, e raramente come la desidera l'artista» (PI, 33). E ancora: «La nobile semplicità e la quieta grandezza delle statue greche è nel contempo il vero contrassegno degli scritti greci dei tempi migliori; degli scritti della scuola di Socrate, e queste sono anche le qualità che fanno l'eccellente grandezza di Raffaello alla quale egli arrivò grazie all'imitazione degli antichi. Era necessaria un'anima bella come la sua, in un corpo altrettanto bello, per sentire e scoprire in epoca moderna il vero carattere degli antichi, e per sua maggior fortuna, ad un'età in cui le anime comuni e acerbe rimangono senza alcun sentimento per la vera grandezza» (PI, 38). Di fatto, allorché le estetiche del genio proprie dell'età dell'idealismo e del romanticismo contrapporranno alla mera imitazione una creatività originale, soggettiva, infinita e ideale, faranno tutto sommato i conti con un concetto di *imitatio* ormai estremamente impoverito, se non sfigurato fino all'irriconeoscibilità. L'età rinascimentale e quella barocca, in tal senso, furono le ultime a far ruotare attorno all'*imitatio* non soltanto dispute e controversie, ma anche una precettistica e soprattutto una prassi artistica concreta, i cui bagliori formali rivivranno per l'ultima volta nella vicenda del neoclassicismo europeo.

A prescindere dai temi del genio e dell'immaginazione, che esploderanno definitivamente con e dopo Kant, possiamo trarre ancora da Batteux una precisazione fondamentale. Si tratta dell'identità concettuale del «gusto», sulla quale abbiamo già ascoltato le sue limpide considerazioni. Rispetto ad esse, è necessario aggiungere un ultimo elemento, che va però marcato nel modo più deciso. Riassumendo molto: abbiamo visto che il gusto, per Batteux, non si riferisce soltanto al bello e al suo contrario, ma anche al buono e al cattivo, cioè a 'nozioni' che siamo soliti mettere in conto alla sfera pratico-morale. Per la verità, ha detto addirittura Batteux, l'«oggetto del gusto è essenzialmente il buono» e, come facoltà o dono naturale, esso viene a comprendere l'intera sfera riferentesi «ai nostri piaceri o ai nostri bisogni». Come interpretare ora

questa fondamentale ‘tangenza’ tra etica ed estetica? Non sembra qui riattivarsi un rapporto (in termini aristotelici, quello tra l’arte poetica e la verità della *praxis*), del quale invece abbiamo messo in luce poc’anzi la moderna dissoluzione?

▷ Prima di riprendere la questione, è importante ricordare che le riflessioni batteuxiane sul concetto di gusto si inseriscono in un ampio filone della riflessione europea (in particolare italiana, spagnola e francese), il cui rappresentante più eminente è senza dubbio il gesuita Baltasar Gracián (1601-1658), autore di testi di notevole influenza e diffusione, quali l’*Acutezza o arte dell’ingegno* e l’*Oracolo manuale e arte di prudenza*. Integrando e rinnovando alcune idee già emerse nella trattatistica europea precedente (possiamo ricordare almeno *Il cortegiano* di Baldassar Castiglione), Gracián portò definitivamente allo scoperto, soprattutto nel delineare il tipo umano del *hombre discreto* – dell’uomo insieme prudente, saggio, accorto e dotato di buon gusto – lo statuto ‘conoscitivo’ autonomo del gusto stesso. A prescindere dai temi della piacevolezza, dello stare in società e della codificazione comportamentale, che già da tempo venivano annessi a tali riflessioni, Gracián sanzionò, attraverso l’utilizzo consapevole e sistematico del termine «gusto», il compimento di un processo decisivo per la nascita dell’estetica, il cui presupposto possiamo indicare in breve come *côté* etico-pratico del gusto. Infatti, alla sua nascita la nozione di gusto non si caratterizzava soltanto per una serie di fattori decisivi, quali l’autonomia, l’intermedietà tra sensibilità e ragione, il carattere di dono o talento naturale, ma anche e soprattutto per la sua natura ‘applicativa’, attinente cioè la capacità di decidere e valutare in modo accorto, ma non in base a regole, ovvero in base a regole mai scorporabili dalla loro applicazione effettiva. Quest’ultimo è per noi il tratto decisivo del gusto (la cui riscoperta, in polemica con la sua ‘restrizione’ estetica, interesserà criticamente anche un autore come Gadamer), quello che insomma rese possibile la graduale transizione dall’ambito morale all’ambito estetico, o meglio la tendenziale *unificazione* di entrambi in un concetto nuovo rispetto al passato. Il gusto, del resto, non è ancora in Gracián un organo specificamente deputato alla valutazione della bellezza artistica o naturale e dei fenomeni estetici in senso ampio (cosa che fra poco vedremo in Sulzer), ma conserva invece

una più ampia funzione di orientamento ‘giudizioso’ (per lo più non riflessivo e assolutamente non logico né intellettuale, ma sentimentale e intuitivo, *a fortiori* estetico), che nell’antichità era patrimonio esclusivo della *phronesis*, ossia di quella ‘saggezza pratica’ che abbiamo incontrato soprattutto in Aristotele. In sintesi, il «gusto» che sta alle spalle dell’estetica e che poi esploderà in essa come una delle nozioni centrali del suo paradigma, unifica in sé per mezzo dell’acutezza, dell’ingegno, della prontezza, della prudenza e via dicendo, tanto la valutazione morale (come agire, come regolarsi) quanto l’efficacia e la sicurezza della valutazione estetica. Il problema, ma lo vedremo tra un attimo, sarà piuttosto quello di prendere atto del mutamento che investe il rapporto tra i due ambiti rispetto all’antichità.

Ci siamo domandati se le riflessioni di Batteux non riattivino un rapporto tra l’estetico e il pratico di cui abbiamo invece mostrato la moderna dissoluzione. Anche rispetto alle riflessioni di Gracián, comprendiamo ora che, più che di una completa dissoluzione, occorre parlare piuttosto di un’*inversione*. Che infatti il gusto, come conoscenza mediante il sentimento, si costituisca come giudice e del bello e del buono, indica non la dissociazione dell’etico e dell’estetico, ma la circostanza per cui, pur nel rapporto, non è più l’estetico a basarsi sull’etico, ma il *contrario*. L’ambito etico-pratico, che a fianco di quello produttivo e di quello contemplativo era per i greci un tratto fondamentale dell’essere degli uomini, viene ora a fondarsi integralmente su una «facoltà dell’anima» (BA, 74) che «prende il nome di gusto o di virtù a seconda che si eserciti nelle cose dilettevoli o quando si tratta di costumi» (BA, 73). E perché questo? Perché tanto la sfera morale che quella artistica sono ormai oggetto esclusivo di quella rappresentazione intuitiva che è il «sentimento». E infatti, «fintantoché l’anima non si esercita che mediante il sentimento, è il gusto che la conduce» (BA, 74).

Inteso secondo l’ampiezza di questi rapporti, il gusto assomma in sé tutto ciò che non è di immediata pertinenza dello «spirito», cioè dell’intelligenza, della razionalità, della logica, della chiarezza e della distinzione, il che era già stato perfettamente messo in luce da Baumgarten. E visto che molto è ciò che sfugge alla trasparenza dello spirito, proprio il gusto finisce per avere, ad avviso di Batteux, la «maggior

influenza sul nostro comportamento», in quanto regola la nostra vita nella sua quotidianità e nella sua immediatezza, dai bisogni al piacere estetico alla valutazione morale. Ed è per questo che lo stesso Batteux richiama esplicitamente il programma di un'«educazione del gusto» che non deve semplicemente affiancarsi all'«educazione della ragione» (BA, 73), ma deve estendersi ancora di più: semplicemente perché, laddove la ragione «perde raramente i suoi diritti», il gusto è «il più esposto alla corruzione, il più facile da corrompere, il più difficile da guarire» (*ibid.*).

Ora, prima di passare ad Immanuel Kant, sarà per noi molto significativo poter ascoltare brevemente la voce di Johann Georg Sulzer (1720-1779), teorico tedesco che ebbe un forte influsso sullo stesso Kant.

■ *Sulzer, Teoria generale delle belle arti*
Gusto

Il gusto, in pratica, non è altro che la facoltà di percepire il bello, così come la ragione è la facoltà di riconoscere il vero, il perfetto e il giusto, il sentimento morale la capacità di sentire il bene. Ma talvolta si prende il termine in un senso più stretto, secondo il quale si attribuisce il gusto solo a quegli uomini presso i quali questa facoltà ha già sviluppato una certa abilità.

Si definisce bello ciò che appare alla nostra immaginazione in modo piacevole, senza considerazioni di altra natura; ciò che piace quando ancora non si sa cos'è e neanche a che cosa deve servire. Dunque il bello piace non perché la ragione lo trova perfetto oppure il sentimento morale buono, ma perché lusinga l'immaginazione, perché si presenta in una forma simpatica e piacevole. Il senso interiore, attraverso il quale proviamo tale piacere è il gusto. Se la bellezza è qualcosa di reale e non esiste solo nell'immaginazione, allora anche il gusto è una facoltà realmente presente nell'anima e distinta da ogni altra facoltà: è la facoltà di conoscere il bello contemplandolo e, attraverso questa conoscenza, provarne piacere. Fin dove la natura del bello si lascia conoscere e disarticolare, fin là è possibile anche conoscere chiaramente la natura del gusto. Dal momento che le osservazioni che dovrebbero ora seguire si trovano già nell'articolo «Bellezza», le limitiamo solo a quelle che riguardano gli effetti del gusto.

Questa facoltà dell'anima si può osservare da due punti di vista; quando funziona come uno strumento dell'artista, con il quale egli dipinge, ordina e decora; quando, destando piacere, è dilettevole per l'amatore e rende l'animo capace di utilizzare le opere delle arti belle.

L'artista di gusto cerca di dare ad ogni oggetto che lavora una forma piacevole, oppure una viva rappresentazione della immaginazione; in ciò ha il suo predecessore nella natura, che non è soddisfatta di fare le sue opere perfette e bene, ma cerca di ottenere la bellezza delle forme, l'armonia (*Annehmlichkeit*) dei colori, oppure una precisa coincidenza della forma con l'essere interiore delle cose.

La ragione e il genio dell'artista forniscono alla sua opera tutte le parti essenziali che appartengono alla perfezione interiore, solo il gusto la rende un'opera delle arti belle.

Estetico

La proprietà di una cosa, che la rende oggetto del sentimento ed è pertanto adatta ad essere usata nelle opere delle arti belle. Le espressioni: un pensiero estetico, un'immagine estetica e

simili, definiscono tali pensieri e immagini che sono opportuni e trovano posto in un'opera del gusto. Le espressioni: poetico, pittoresco, oratorio e simili, definiscono così tanti particolari tipi di estetico.

All'estetica appartiene tutto ciò che riesce a suscitare una sensazione che attrae l'attenzione dell'anima. Queste *sensazioni* non possono quindi emergere senza la partecipazione autonoma dell'anima. L'estetica, dunque, più che suscitare, le ordina. L'artista butta al vento il suo lavoro se coloro, ai quali questo è destinato, non possiedono la capacità di commuoversi. L'artista deve quindi senza dubbio considerare con attenzione il carattere e il genio delle persone per le quali lavora, ma deve anche, d'altra parte, conoscere con precisione la natura dell'estetico. Non sempre l'estetico in un oggetto fa nascere una sensazione; la sua assenza tuttavia esclude sempre, senza eccezioni, l'oggetto dalle opere delle arti. Se la conoscenza dell'estetico non sempre porta l'artista al suo scopo, lo salva però dalla colpa di essere lui stesso l'ostacolo per raggiungerlo.

Gli oggetti che sono capaci di suscitare sensazioni, possono venire suddivisi in tre specie. Essi si pongono o sotto la ragione o sotto l'immaginazione oppure agiscono immediatamente sulle forze desideranti dell'anima. L'estetica è così composta di tante diverse specie. Considerazioni particolareggiate sono state fatte in altro luogo. Qui osserviamo soltanto che il bello è stato indicato a torto come l'unica specie dell'estetica. La legge fondamentale delle arti belle ha in questo caso mancato il bersaglio: non si deve imitare la natura in ciò che è bello. Nelle arti il brutto ha un diritto altrettanto fondato quanto il bello. Suscitare paura, ribrezzo ed altre sensazioni ostili, fa certamente parte dello scopo ultimo delle arti, come il destare piacere. Quelle sensazioni ostili non vengono però suscitate dal bello. È quindi necessario che il concetto estetico venga esteso a tutti i tipi di sensazioni.

All'artista è consigliabile riflettere sul valore della materia estetica, valore che non coglie nella sensazione da lui destata, bensì nel bene che viene raggiunto attraverso quella. Si possono suscitare nausea, ribrezzo o piacere e non mirare ad altro che ad eccitare l'azione dell'anima. Ma proprio queste sensazioni possono venire destate da oggetti, per i quali la nausea e il piacere sono di estrema importanza. Non serve a nulla spaventare un uomo con un improvviso urlo, come se fosse accaduta una disgrazia; ma è importante intimidirlo per un misfatto compiuto. L'artista che rivendica la vera gloria deve dirigere la sua attenzione a questo valore dell'estetica, che deve cercare in tutta la natura e in tutti gli angoli della filosofia e della morale. Raccogliere solo alcuni piacevoli fiori della natura corporea ed etica, il gradevole, il divertente, il dilettevole, tratti da ogni fonte, è una misera disposizione per la costituzione dell'estetica. Una raccolta di farfalle e di belle conchiglie colorate non rendono ancora un gabinetto testimone della ricchezza e della forma onnipotente della natura. ■

In Sulzer la parabola moderna del gusto arriva dunque a chiarirsi definitivamente secondo una *sistematica* delle facoltà che ci mostrano l'ultima tappa pre-kantiana del rendersi autonoma della 'facoltà estetica' dell'uomo, a fianco del sentimento morale e della ragione (bellezza estetica, bene morale, verità razionale). È tempo pertanto di affrontare direttamente e in modo ampio lo specifico contributo di Kant, assieme alla svolta che esso impose all'estetica moderna.

Nel corso del Settecento, come si è visto, il territorio delle attività artistiche che l'età del razionalismo aveva già perimetrato e distinto dal campo di esercizio delle scienze è attraversato da un complesso ripensamento del contesto categoriale in cui l'esperienza che si comincia a denominare «estetica» viene inserita e compresa. I temi della poetica antica non vengono certo cancellati, ma risultano rielaborati in rapporto alla nuova definizione dell'«aisthesis», che riguarda l'attività cognitiva di un soggetto osservata sotto il profilo delle sue facoltà inferiori o sensibili e delle prestazioni (anche pratiche) riconducibili al gusto. Alla fine del secolo, tuttavia, le oscillazioni ancora presenti nel nuovo ambito disciplinare – dovute in particolare al 'continuismo' tra sensibilità e intelletto caratteristico di Baumgarten – vengono infine composte in un vero e proprio paradigma originale: quello dell'estetica moderna. Non c'è dubbio che il principale responsabile di questa riorganizzazione sia stato Kant e che lo strumento fondamentale di questo processo sia stato la sua «filosofia trascendentale» o, come diremo qui di preferenza, «critica». Ma se è vero che Kant ricomponе in un quadro unitario l'intero patrimonio concettuale dell'estetica settecentesca (il sentimento e l'immaginazione, il gusto e il genio), è altrettanto vero che questa ricomposizione esibisce una decisiva 'discontinuità' contrassegnata dalla separazione rigorosa dell'estetico dal conoscitivo. Solo a queste condizioni, del resto, si può davvero parlare di un 'nuovo paradigma'.

Capitolo nono.

Kant, Schiller, Fichte.

L'estetica critica e i suoi sviluppi

1. Kant

L'estetica di Kant va compresa nel quadro di una «filosofia critica». Ma che cosa intendeva Kant con questa definizione? Detto in estrema sintesi, intendeva una ricerca che non parte dagli oggetti della conoscenza ma dai modi del conoscere, nell'ipotesi che solo così il sapere relativo all'esperienza potesse aspirare a quel rigore che è garantito dalla messa in luce di «principi a priori». La filosofia critica, pertanto, non si chiede 'che cosa' conosciamo, bensì 'a che condizioni' conosciamo. La sua indagine non pretende di raggiungere le «cose in sé» ma solo il modo in cui esse si costituiscono come «fenomeni» per un soggetto conoscente. Ciò comporta, secondo la celebre definizione kantiana, una «svolta copernicana» nella filosofia. Un passo della *Prefazione* alla seconda edizione (1787) della *Critica della ragione pura* (CdRp) ce ne chiarirà il senso.

Sinora si è ammesso che ogni nostra conoscenza dovesse regolarsi sugli oggetti; ma tutti i tentativi di stabilire intorno ad essi qualche cosa a priori, per mezzo di concetti coi quali si sarebbe potuto allargare la nostra conoscenza, assumendo un tal presupposto non riuscirono a nulla. Si faccia, dunque, finalmente la prova di vedere se saremo più fortunati nei problemi della metafisica facendo l'ipotesi che gli oggetti debbano regolarsi sulla nostra conoscenza [...]. Qui è proprio come la prima idea di Copernico; il quale, vedendo che non poteva spiegare i movimenti celesti ammettendo che tutto l'esercito degli astri rotasse intorno allo spettatore, cercò se non potesse riuscire meglio facendo girare l'osservatore, e lasciando invece in riposo gli astri. Ora in metafisica si può veder di fare un tentativo simile per ciò che riguarda l'intuizione degli oggetti. Se l'intuizione si deve regolare sulla natura degli oggetti, non vedo punto come si potrebbe saperne qualcosa a priori; se l'oggetto invece (in quanto oggetto del senso) si regola sulla natura della nostra facoltà intuitiva, mi posso benissimo rappresentare questa possibilità. Ma poiché non posso arrestarmi a intuizioni di questo genere, se esse devono diventare conoscenze, e poiché è necessario che io le riferisca, in quanto rappresentazioni, a qualcosa che ne sia l'oggetto e che io determini mediante quelle; così non mi rimane che ammettere: o che i concetti, coi quali io

compio questa determinazione, si regolino anche sull'oggetto, [...] oppure che gli oggetti [...] si regolino su questi concetti; allora io vedo subito una via d'uscita più facile, perché l'esperienza stessa è un modo di conoscenza che richiede il concorso dell'intelletto, del quale devo presupporre in me stesso la regola prima che gli oggetti mi siano dati, e perciò a priori; e questa regola si esprime in concetti a priori, sui quali tutti i concetti dell'esperienza debbono necessariamente regolarsi, e coi quali debbono accordarsi (*CdRp*, 20-21).

La conclusione di Kant è che «noi delle cose non conosciamo a priori se non quello che noi stessi vi mettiamo» (*ibid.*), vale a dire quelle determinazioni formali, universali e necessarie, in virtù delle quali incontriamo il mondo fenomenico di cui facciamo esperienza.

▷ Con la *Critica della ragione pura*, la cui prima edizione risale al 1781, Immanuel Kant (1724-1804) porta a termine l'indagine sistematica sulle condizioni di possibilità della conoscenza della natura fondata su principi a priori – cioè sulle forme pure dell'intuizione (spazio e tempo) e sui concetti puri dell'intelletto, o categorie. Nel 1788, con la *Critica della ragione pratica* l'indagine viene estesa ai principi relativi al concetto della libertà – che non riguarda il conoscere, ma la nostra capacità di pensare, desiderare e volere, cioè di determinare dei fini e di orientare la nostra azione. Per Kant ci sono dunque solo due tipi di concetti a priori: quelli della natura, rigorosamente circoscritti al sensibile, e il concetto della libertà, che invece trascende i nostri sensi, e non determina niente che possa essere *conosciuto* (pur potendo, anzi dovendo, essere *pensato*). La filosofia dev'essere così divisa in teoretica e pratica: i concetti della prima delimitano il dominio (sensibile) in cui legifera il nostro intelletto; il concetto della seconda delimita invece il dominio (soprasensibile) in cui legifera la ragione. I due tipi di concetti a priori sono entrambi necessari, ma tra i reciproci domini non può esservi alcun rapporto diretto. Questa la situazione della filosofia critica al momento della stesura della *Critica della facoltà di giudizio*, che esce nel 1790. Qui compare una nuova esigenza: si tratta di chiedersi se tra le due parti della filosofia non si dia una qualche relazione osservabile sotto un profilo critico. O se addirittura una tale relazione non si costituisca tra le condizioni che appaiono necessarie per spiegare non già la conoscenza in generale (a questo basta una *Critica della ragione pura*) bensì la conoscenza d'esperienza o, secondo la formulazione kantiana, «la conoscenza come effetto», la determinatezza

ed effettività del conoscere: in una parola, quel conoscere il cui modello eminente è l'indagine scientifica in senso stretto.

Si deve osservare che solo con la terza *Critica* la «svolta copernicana», ossia il radicale spostamento dello sguardo sulle fonti soggettive della conoscenza, giunge davvero a compimento e che ciò accade proprio in virtù di un'estetica. Infatti, l'indagine condotta da una filosofia critica presuppone il carattere *finito* della conoscenza umana, la sua dipendenza, cioè, da qualcosa che è dato, e dunque è incompatibile con il progetto di rendersi pienamente trasparente a se stessa, come accadrebbe a un intelletto «archetipo» non bisognoso di 'ricevere' qualcosa. Il filosofo critico, in altri termini, sa che la sua domanda parte dall'interno di un'esperienza in cui il soggetto è già sempre coinvolto e dunque sa che chi pone la domanda, proprio per il fatto di *sentirsi* già sempre situato in quell'esperienza in atto, non potrebbe mai distanziarsene fino ad arrivare a rappresentarsela come se questa fosse un oggetto osservabile dall'esterno. Ebbene, nella *Critica della facoltà di giudizio* (CdG) l'ambito di un'estetica è colto precisamente a partire dal tratto che abbiamo appena definito: i giudizi estetici, infatti, non esprimono nient'altro che il «sentimento di piacere e dispiacere, col quale non viene designato nulla nell'oggetto, ma il soggetto sente se stesso secondo il modo in cui è affetto dalla rappresentazione» (CdG, 73); essi esprimono, cioè, come meglio si vedrà in quanto segue, quell'essenziale sentimento di appartenenza all'orizzonte di senso di un'esperienza già in atto che nessun distanziamento cognitivo potrebbe circoscrivere in un completo afferramento oggettuale, essendo piuttosto quell'orizzonte di senso la precondizione soggettivamente necessaria di ogni conoscere e concettualizzare. Va aggiunto, infine, che questa precondizione si estende in modo necessario a una dimensione 'intersoggettiva', in quanto il sentimento di appartenenza che il soggetto esperisce nel giudizio estetico non ha nulla di «privato» ma è un «sentimento comune», un senso condiviso e, alla lettera, comunicabile.

Già queste prime osservazioni ci consentono di misurare lo strappo che la terza *Critica* di Kant incide nel tessuto teoretico trasmesso dalla poetica antica e filtrato dalla rielaborazione settecentesca che abbiamo seguito nel capitolo VIII: l'estetica critica, infatti, vi fa il suo esordio accreditandosi

come una riflessione sulle condizioni di senso – soggettive e intersoggettive – dell'esperienza in genere. Tanto più importante sarà dunque discutere e comprendere le determinazioni con cui può trovarvi posto un pensiero dell'opera d'arte e dei suoi valori di verità.

Per il momento, tuttavia, è necessario evidenziare con più precisione il contributo offerto dalla terza *Critica* alla decisiva ridefinizione del sapere rigoroso che l'intera impresa kantiana aveva inteso garantire. Nell'*Introduzione* all'opera, infatti, Kant dice con chiarezza che per rendere ragione della nostra conoscenza d'esperienza sembra necessario presupporre, accanto alle forme pure dell'intuizione e ai principi forniti a priori dall'intelletto (accanto, cioè, alle due fonti distinte della conoscenza), anche *un altro principio*, la cui natura è ancora da determinare, ma che, in via provvisoria, possiamo rappresentarci nella forma di un presupposto ipotetico: l'ipotesi che anche nelle sue leggi particolari la natura presenti un ordinamento intelligibile. Nel momento stesso in cui noi ci mettiamo a indagare la natura, in altri termini, ce la stiamo già rappresentando in analogia con il concetto razionale di una «conformità a fini», la stiamo già pensando cioè secondo la presupposizione di un ordine interno (ad esempio: una subordinazione sistematica di leggi empiriche particolari sotto leggi più generali); solo che questa presupposizione non ha niente di oggettivo, essendo piuttosto adoperata come un principio «soggettivo», come un criterio per riflettere (ad esempio per formulare ipotesi) e non per determinare. Kant può così distinguere una facoltà di giudizio *determinante*, che sussume il particolare sotto leggi già date, e una facoltà di giudizio *riflettente* (l'autentico oggetto della terza *Critica*), che è tenuta a sussumere il particolare sotto una legge che non è data ma dev'essere trovata. Va osservato come già a questa altezza, ancora preliminare, Kant abbia reso visibile la necessità di un «collegamento» tra intelletto e ragione, per la precisione un collegamento analogico, un «passaggio dal modo di pensare secondo i principi della natura al modo di pensare secondo i principi della libertà» (*CdG*, 21). Nell'esercizio dell'indagine scientifica – che mira alla *conformità a leggi* – è dunque già in opera l'assunzione analogica di un principio che proviene dal dominio della ragione – che pensa il *riferimento a scopi*. Ma a operare questo collegamento – ecco il punto essenziale – non è l'intelletto e non è la ragione, bensì la facoltà riflettente di giudizio, il cui autonomo

principio «soggettivo» potrà essere definito, nella fattispecie, come l'idea di una «conformità della natura a scopi» (cioè come un principio regolativo che 'tiene insieme' la conformità a leggi e il riferimento a scopi, l'intelletto e la ragione, il sensibile e il soprasensibile). Questo punto è della più grande importanza: aprendo decisamente la strada all'autoconsapevolezza del sapere scientifico moderno (all'«epistemologia», diremmo oggi), Kant ci fa vedere che anche la ricerca più rigorosa non potrebbe fare a meno di una 'simulazione' preliminare: l'anticipazione ipotetica (e in ultima analisi estetica, come vedremo tra poco) di un'unità sistematica delle leggi empiriche, «come se» la natura, appunto, fosse stata progettata da un intelletto simile al nostro.

Resta ancora da chiarire la specifica 'costitutività' di questo principio della facoltà di giudizio, di cui per ora (cioè limitatamente al problema che possiamo definire epistemologico) sappiamo solo che si tratta di un principio soggettivo e analogico. Il chiarimento richiesto porterà Kant a meglio determinarlo come un *principio estetico*. Che significa? Significa che il principio della facoltà di giudizio non è costitutivo dell'oggettività degli oggetti ma della soggettività del soggetto, di cui determina nient'altro che il *sentirsi* in quell'essenziale apertura di senso (o 'anticipazione' o 'simulazione' come l'abbiamo definita) nella quale, soltanto, gli si danno, in generale, oggetti d'esperienza. Detto altrimenti: il principio della facoltà di giudizio rimette radicalmente in questione il paradigma razionalistico di soggetto/oggetto tematizzando una *condizione più originaria* nella quale il *sensibile* è incontrato in un orizzonte che ne anticipa la possibile *sensatezza* secondo un'unità che non è logica (non è un concetto) ma estetica: è l'unità di un sentire e di un sentir-si, un sentimento di piacere. Ora, per Kant, questa unità estetica non dev'essere in nessun caso interpretata, al modo di Baumgarten, come una conoscenza che, benché ancora confusa ed estensiva appaia nondimeno oggettiva e perfezionabile; deve invece essere interpretata come l'effetto di un autonomo principio estetico, caratteristico della facoltà riflettente di giudizio.

Kant a questo punto può chiedersi: ci sono giudizi il cui esclusivo «fondamento di determinazione» sia costituito da questa pura unità estetica? Detto altrimenti: ci sono giudizi tali da esibire empiricamente, per quanto è possibile, il principio trascendentale della facoltà di giudizio?

E la risposta – con la quale la filosofia critica raggiunge la questione della bellezza – è che si tratta dei puri *giudizi di gusto*, quelli con cui diciamo di qualcosa che è bello. L'incontro con il bello è occasione di un puro giudizio di riflessione: esso non designa nient'altro che il *sentimento* dell'accordo delle nostre facoltà conoscitive (immaginazione e intelletto) con un oggetto che le mantiene in una condizione armonica, in uno stato, dice Kant, di «libero gioco» che si fa sentire come un piacere. Ma questo libero gioco, a sua volta, è trascendentalmente preliminare a ogni gioco non-libero, a ogni rapporto di immaginazione e intelletto finalizzato al conoscere: a meno di una indeterminata preconditione estetica (che il giudizio di gusto esibisce), in altri termini, nessuna conoscenza determinata sarebbe possibile.

Kant, Il principio estetico della facoltà di giudizio

VII. Della rappresentazione estetica della conformità della natura a scopi

Ciò che è puramente soggettivo nella rappresentazione di un oggetto, vale a dire ciò che costituisce il suo riferimento al soggetto, non all'oggetto, è la sua qualità estetica; quello invece che in essa serve alla determinazione dell'oggetto (alla conoscenza), o può servire a quest'uso, costituisce il suo valore logico. Nella conoscenza di un oggetto dei sensi hanno luogo entrambi i riferimenti. Nella rappresentazione sensibile delle cose fuori di me, la qualità dello spazio, nel quale io le intuisco, è l'elemento semplicemente soggettivo della rappresentazione (pel quale resta indeterminato ciò che esse sono come oggetti in sé), e per tale riferimento l'oggetto è concepito soltanto come fenomeno; ma lo spazio, malgrado la sua qualità puramente soggettiva, non cessa di essere un elemento di conoscenza delle cose in quanto fenomeni. Allo stesso modo la sensazione (in questo caso, la sensazione esterna) esprime l'elemento puramente soggettivo delle nostre rappresentazioni delle cose fuori di noi, e propriamente il loro elemento materiale (reale, ciò con cui è dato qualcosa di esistente), proprio come lo spazio esprime la semplice forma *a priori* della possibilità della loro intuizione; e tuttavia la sensazione viene anche usata per la conoscenza degli oggetti esterni.

Ma quell'elemento soggettivo di una rappresentazione che non può essere elemento di conoscenza, è il piacere o il dispiacere congiunto con la rappresentazione stessa: perché con l'uno o con l'altro io non conosco niente dell'oggetto rappresentato, benché essi possano bene essere l'effetto di qualche conoscenza. Ora anche la conformità a scopi di una cosa, in quanto è rappresentata nella percezione, non è una proprietà dell'oggetto stesso (perché tale proprietà non può essere percepita), sebbene possa esser desunta dalla conoscenza degli oggetti. Sicché la conformità a scopi, che precede la conoscenza di un oggetto, e che, anche quando non si voglia usare la rappresentazione in vista di una conoscenza, è immediatamente legata con la rappresentazione stessa, è l'elemento soggettivo di essa, ciò che non può mai divenire elemento di una conoscenza. Si dice perciò che l'oggetto è conforme a scopi, solo perché la sua rappresentazione è legata immediatamente col sentimento di piacere; e questa rappresentazione stessa è una rappresentazione estetica della conformità a scopi. – Rimane solo il problema se vi è in genere una simile rappresentazione della conformità a scopi.

Quando il piacere è legato con la semplice apprensione (*apprehensio*) della forma di un oggetto dell'intuizione, senza riferimento di essa ad un concetto in vista di una conoscenza determinata, la rappresentazione non è riferita all'oggetto, ma unicamente al soggetto; e il piacere non può esprimere altro che l'accordo dell'oggetto con le facoltà conoscitive che sono in giuoco nella facoltà riflettente di giudizio, e in quanto esse sono in giuoco, e quindi soltanto una formale conformità a scopi soggettiva dell'oggetto. Giacché quella apprensione delle forme nell'immaginazione non può mai avvenire, senza che la facoltà riflettente di giudizio almeno le paragoni, anche inintenzionalmente, con la sua facoltà di riferire le intuizioni ai concetti. Ora, se in questa comparazione l'immaginazione (come facoltà delle intuizioni *a priori*) si trova d'accordo spontaneamente con l'intelletto, come facoltà dei concetti, mediante una rappresentazione data, ed è suscitato un sentimento di piacere, allora l'oggetto deve essere riguardato come conforme a scopi rispetto alla facoltà riflettente di giudizio. Un giudizio cosiffatto è un giudizio estetico sulla conformità a scopi dell'oggetto, e che non si fonda sopra alcun concetto dato dell'oggetto, né ne fornisce alcuno. Si giudica cioè la forma dell'oggetto (non l'elemento materiale della sua rappresentazione, come sensazione), nella semplice riflessione su di essa – senza alcuna mira a un concetto che se ne potrebbe ricavare – come il fondamento di un piacere per la rappresentazione di un tal oggetto; e questo piacere viene pure considerato connesso con tale rappresentazione in modo necessario, e quindi non solo per il soggetto che apprende questa forma, ma per ogni soggetto giudicante in generale. L'oggetto allora si chiama bello, e la facoltà di giudicare mediante tale piacere (e, per conseguenza, universalmente) si chiama gusto. Poiché, infatti, il fondamento del piacere è posto soltanto nella forma dell'oggetto rispetto alla riflessione in generale, epperò non in qualche sensazione dell'oggetto anche senza riferimento ad un concetto che contenga uno scopo: ciò che si accorda con la rappresentazione dell'oggetto nella riflessione, di cui le condizioni *a priori* hanno un valore universale, è solo la legittimità, nel soggetto, dell'uso empirico della facoltà di giudizio in generale (unità dell'immaginazione e dell'intelletto); e, poiché questa concordanza dell'oggetto con le facoltà del soggetto è contingente, ne risulta la rappresentazione di una finalità dell'oggetto rispetto alle facoltà conoscitive del soggetto.

Ora questo piacere, come ogni piacere, o dispiacere che non sia prodotto dal concetto della libertà (vale a dire, mediante la determinazione anteriore della facoltà superiore di desiderare, per via della ragion pura), non può essere mai considerato secondo concetti come necessariamente legato con la rappresentazione di un oggetto; ed invece deve essere riconosciuto come congiunto necessariamente con quella, soltanto mediante la percezione riflessa, e, per conseguenza, come tutti i giudizi empirici, esso non può attribuirsi alcuna necessità oggettiva e pretendere *a priori* alla validità universale. Ma il giudizio di gusto, come tutti i giudizi empirici, ha soltanto la pretesa di esser valido per ognuno; ciò che, malgrado l'intima contingenza di esso, è sempre possibile. Ciò che vi è qui di strano e di singolare è, che non un concetto empirico, ma un sentimento di piacere (e quindi nessun concetto), debba essere dal giudizio di gusto attribuito ad ognuno, come se fosse un predicato legato alla conoscenza dall'oggetto e debba esser congiunto con la rappresentazione dell'oggetto stesso. ■

Si vede con chiarezza in che modo qui Kant si ricolleggi alla concezione platonica (il bello fa trasparire nel sensibile un ordine – la «conformità della natura a scopi» – che appartiene al soprasensibile) e insieme ne sovverte completamente il significato metafisico trasformandolo in un problema che riguarda la costituzione del soggetto in quanto soggetto

cognitivo e comprendente. Si vede altrettanto chiaramente, inoltre, l'essenziale discontinuità della *CdG* rispetto all'estetica settecentesca e ai suoi residui razionalistici. Senza un principio estetico, che il bello e il giudizio di gusto hanno la capacità di esibire esemplarmente, noi non riusciremmo a fare esperienza e a conoscere. Il bello, dunque, ci informa che anche nella natura c'è un ordine sensato. Ma questo annuncio non ha niente di oggettivo, non riferisce nulla quanto agli oggetti, riferisce solo sul modo in cui essi vengono incontrati da un soggetto. La concezione platonica della bellezza è stata completamente assorbita in una filosofia del soggetto e del senso. Analogamente, una tradizione secolare che intendeva il gusto come un'attitudine pratica per le giuste proporzioni nell'agire e nel deliberare è stata dirottata sul terreno di un'epistemologia.

Ci si potrebbe legittimamente domandare a questo punto: in che modo l'opera d'arte potrebbe trovar posto in questo nuovo paradigma della bellezza? O anche: in che modo questo ripensamento critico del gusto potrebbe giovare di una ricognizione sull'arte?

Possiamo raggiungere un buon punto di osservazione per affrontare queste domande se consideriamo più da vicino il «giudizio di riflessione» come «libero gioco» di immaginazione e intelletto. Che significa riflettere? Significa, nella tradizione logica coeva a Kant, astrarre e comparare. Ma si deve osservare che per Kant la riflessione è qualcosa di più: astrazione, comparazione e *costruzione* di nuovi schemi, *immaginazione* di nuove regole dell'unità (è ciò che fa, eminentemente, lo scienziato quando ipotizza la possibilità di una legge capace di unificare fenomeni che fino a quel momento apparivano irrelati). La facoltà riflettente di giudizio, dunque, contiene in sé un ineliminabile *tratto produttivo* dovuto al ruolo essenziale che vi assume l'immaginazione.

Ebbene, è proprio a partire dal riconoscimento di un *primato dell'immaginazione* nell'ambito della facoltà di giudizio che il problema dell'arte può essere posto come un autentico problema critico. Kant affronta la questione facendo entrare in gioco il concetto di genio, cioè operando uno spostamento dalla facoltà di giudicare alla facoltà di produrre – o per dir meglio: osservando il principio della facoltà di giudizio sotto un profilo non più solo ricettivo e riflettente ma produttivo e *poietico* o, insomma, creativo. La complementarità dei due aspetti non deve lasciare in ombra un'importante differenza. Certo, anche lo

scienziato che ipotizza una nuova legge fa qualcosa di creativo, come lo fa, del resto, il giocatore di scacchi che trova di colpo la mossa vincente, o il bambino che costruisce le sue prime classificazioni. La differenza con l'opera d'arte di genio – e ne vedremo meglio più avanti le decisive implicazioni – sta nel fatto che in quest'ultima la creatività è *in opera*, è incorporata e fissata in un oggetto sensibile dal quale non si lascia dissociare come un sapere o una regola.

Bisognerà dire, allora, che un tratto di creatività caratterizza *in generale* il modo in cui noi facciamo esperienza e abitiamo il mondo: infatti la nostra esperienza si estende, e il mondo stesso appare suscettibile di ridescrizioni (si pensi solo, per restare in tema, alla riorganizzazione effettuata da Copernico e da Newton). Ma bisognerà anche aggiungere che l'opera d'arte ha la proprietà di fissare questo tratto e di mettercelo, per così dire, sotto gli occhi nella forma di una figura che ne esibisce sensibilmente il lavoro produttivo.

Seguiremo ora nel dettaglio l'esposizione di Kant e vedremo come anche qui – e qui soprattutto – ritornino, profondamente rielaborati, i concetti centrali della poetica antica e della prima estetica settecentesca: in particolare, la problematica del bello dovrà recedere in secondo piano e si faranno innanzi quelle della *techne*, della *mimesis* e della *poiesis*. Il quadro che ne emerge si avvantaggerà di una notevolissima perspicuità, capace di illuminare non pochi fenomeni caratteristici della moderna comprensione dell'arte, e tuttavia esso si dimostrerà dipendente da un paradigma che assegna all'arte un senso eminentemente riflessivo: quello di mostrare esemplarmente gli aspetti creativi dell'esperienza in genere. Che l'arte possa avere una storia e che in questa storia possano accadere fenomeni rilevanti per la definizione del suo importo veritativo è infatti una questione sostanzialmente estranea all'estetica kantiana. Ci sarà più chiaro, a questo punto, il motivo per cui il nostro percorso ha preso le mosse da Hegel – nelle cui *Lezioni di estetica*, invece, il rapporto tra arte e verità è centrale – e ci sarà anche chiaro che, da questo snodo in poi, il nostro compito dovrà essere quello di ricucire, ove se ne evidenzi la richiesta, la lacerazione che ormai si è annunciata tra estetica critica, comprensione storica e valenze pratiche dell'arte.

▷ La «Critica della facoltà estetica di giudizio» (prima parte dell'opera, la cui seconda parte è costituita dalla «Critica della facoltà teleologica di giudizio» di cui qui non potremo occuparci) raggiunge la questione dell'arte solo ai due terzi del suo cammino (precisamente nel 43° dei suoi 60 paragrafi): un 'ritardo', questo, che dovrebbe risultare pienamente comprensibile alla luce del contesto teorico che abbiamo ricostruito, il quale – diciamolo ancora una volta riprendendo uno spunto anticipato all'inizio – conserverebbe nell'essenziale la sua coerenza e la sua intelligibilità se l'arte non vi comparisse per nulla. Non si tratta naturalmente di un'affermazione provocatoria: si tratta solo di ribadire che l'opera d'arte non potrebbe in alcun modo costituirsi come l'autentico oggetto di un'estetica critica, alla quale essa fornisce nient'altro che un esemplare referente storico. Un referente esemplare, certo, ma tutt'altro che necessario, anzi del tutto fungibile. L'arte *può* svolgere la funzione di offrirci, sull'occasione di un'esperienza determinata, l'ostensione di un principio creativo che riguarda l'esperienza in genere (e cioè, appunto, il suo essere un'esperienza che si estende e si dà nuove regole), ma nulla potrebbe portarci a dire che essa *debba* necessariamente svolgere una tale funzione.

Il primo passo di Kant è un esame dell'«arte in generale»: cioè dell'arte come *techne* o abilità nel produrre qualcosa (per esempio, un edificio o un paio di scarpe). Kant si serve qui di un procedimento contrastivo, distinguendo l'arte, in particolare, dalla natura e dalla scienza.

Si comincia con l'osservare che un'opera dell'arte, al contrario del prodotto di natura, è il risultato di una libera riflessione razionale. Anche le cellette regolari degli alveari ci sembrano, sulle prime, un prodotto dell'arte, ma un esame più attento ci convince che non è così. Per quale motivo? Perché, per mirabile e regolare che sia, la produzione di un alveare non presenta alcuna libertà: è l'esecuzione rigida di un programma in cui non troviamo quella tipica opzionalità che caratterizza i prodotti dell'arte umana. Nella loro struttura gli alveari sono tutti uguali, da migliaia di anni, le dimore dell'uomo presentano invece un'illimitata opzionalità di esecuzione.

Quanto al rapporto arte/scienza, Kant riprende e radicalizza una distinzione che è già contenuta nel concetto antico di *techne*. Un'opera

dell'arte non dipende solo da un sapere perché non basta *sapere* come dev'esser fatto un oggetto per saperlo anche *fare*. Il fisiologo Camper, esemplifica efficacemente Kant, descrive nei minimi dettagli come dev'esser fatto un buon paio di scarpe, ma questo sapere non gli basta di certo per saperle anche fare. Che cosa gli manca? Gli manca quel talento, quell'intendersene dei materiali sensibili (la durezza o la morbidezza del cuoio, la sua impermeabilità e la sua resistenza ecc.) e quell'abilità nel combinarli insieme che non si impara attraverso istruzioni concettuali, ma si impara facendo, operando.

A questo punto è possibile indicare, nel più ampio ambito della *techne*, i caratteri che ci permettono di parlare di «arte bella». La definizione di Kant, nella quale siamo autorizzati a cogliere la radicale torsione dei concetti della poetica antica di cui abbiamo detto, è la seguente: *l'opera d'arte bella è tale in quanto ha l'apparenza della natura*.

Che vuol dire Kant con questa definizione che, nel riprendere un principio introdotto, come sappiamo, da Batteux, sembra revocare in dubbio la precedente distinzione di arte e natura? Non certo che l'arte bella deve «imitare» la natura, nel senso di produrre copie accurate di cose esistenti. Bensì che nell'esperienza dell'arte bella la cognizione di avere a che fare con un oggetto artificiale non deve togliere all'opera la proprietà di apparirci spontanea come se fosse «naturale», come se fosse dotata, cioè, di quella forza autogenerativa che è propria dei prodotti della natura. Kant fa valere di nuovo, secondo una formulazione più ampia, il principio analogico che già conosciamo: «La natura era bella se essa appariva nello stesso tempo come arte; e l'arte può essere detta bella solo se siamo consapevoli che è arte, e tuttavia ci appare come natura». Insomma: un'opera dell'arte sarà bella quando darà mostra di non ricavare da altro la propria regola di produzione ma di recarla in sé.

È precisamente a questo punto che compare la problematica del genio. Seguiamola sul testo.

■ Kant, *L'opera d'arte*

§ 45. *L'arte bella è un'arte in quanto ha l'apparenza della natura.*

Davanti a un prodotto dell'arte bella bisogna aver la coscienza che esso è arte e non natura; ma la finalità della sua forma deve apparire libera da ogni costrizione di regole volontarie, come se fosse un prodotto semplicemente della natura. Su questo sentimento della libertà nel giuoco

delle nostre facoltà conoscitive, che dev'essere nel tempo stesso finalistico, riposa quel piacere che solo può essere universalmente comunicato, senza che tuttavia si fondi su concetti. Vedemmo che la natura era bella se essa appariva nello stesso tempo come arte; e l'arte può essere detta bella solo se siamo consapevoli che è arte, e tuttavia ci appare come natura.

Possiamo quindi dire in generale, si tratti della bellezza naturale o artistica, che bello è ciò che piace unicamente nel giudizio (non nella sensazione o per mezzo di un concetto). Ora, l'arte ha sempre lo scopo determinato di produrre qualche cosa. Ma se si trattasse di una semplice sensazione (qualcosa di puramente soggettivo), che dovrebbe essere accompagnata dal piacere, allora questo prodotto piacerebbe nel giudizio soltanto per mezzo di un sentimento risultante dal senso. Se invece lo scopo dell'arte fosse la produzione di un oggetto determinato, questo, una volta che l'arte l'avesse realizzato, piacerebbe soltanto per mezzo di concetti. In entrambi i casi l'arte non piacerebbe nel semplice atto del giudizio, cioè in quanto bella, ma in quanto meccanica.

Sicché la conformità a scopi nei prodotti delle arti belle, sebbene sia voluta, deve apparire spontanea; vale a dire, l'arte bella deve presentarsi come natura, sebbene si sappia che è arte. Ma un prodotto dell'arte ha l'apparenza della natura quando sia stata puntualmente ottenuta la conformità alle regole secondo cui soltanto esso può essere ciò che dev'essere, ma senza sforzo, senza che trasparisca la forma scolastica, vale a dire senza che per alcuna traccia si veda che l'artista ebbe la regola sotto gli occhi e le facoltà del suo animo furono inceppate.

§ 46. *L'arte bella è arte del genio.*

Il genio è il talento (dono naturale) che dà la regola all'arte. Poiché il talento, come facoltà produttrice innata dell'artista, appartiene anche alla natura, ci si potrebbe esprimere anche così: il genio è la disposizione innata dell'animo (*ingenium*) per mezzo della quale la natura dà la regola dell'arte.

Cheché ne sia di questa definizione, sia essa semplicemente arbitraria, o adeguata al concetto che comunemente si associa alla parola genio [...], si può sempre dimostrare in precedenza che, secondo il significato della parola che abbiamo accolto, le arti belle debbono essere necessariamente considerate come arti del genio.

Difatti, ogni arte presuppone delle regole, sul fondamento delle quali ogni produzione che debba essere chiamata artistica, è rappresentata come possibile. Ma il concetto dell'arte bella non permette che il giudizio sulla bellezza del suo prodotto sia derivato da qualche regola che abbia a fondamento un concetto, il quale determini come il prodotto sia possibile. Sicché l'arte bella non può trovare da se stessa la regola secondo cui deve realizzare i suoi prodotti. E poiché senza una regola anteriore un prodotto non può mai chiamarsi arte, bisogna che la natura dia la regola all'arte nel soggetto (mediante la disposizione delle sue facoltà), vale a dire l'arte bella è possibile soltanto come prodotto del genio.

Da ciò si vede quanto segue: 1) Il genio è il talento di produrre ciò di cui non si può dare una regola determinata, non un'attitudine particolare a ciò che può essere appreso mediante una regola; per conseguenza, l'originalità è la sua prima proprietà. 2) Poiché può esserci anche un non-senso originale, i suoi prodotti debbono essere insieme modelli, cioè esemplari; quindi, benché essi stessi non nati da imitazione, devono tuttavia servire per gli altri a ciò, vale a dire come criterio o regola del giudizio. 3) Il genio stesso non può mostrare scientificamente come compie la sua produzione, ma dare la regola in quanto natura; perciò l'autore di un prodotto, che egli deve al proprio genio, non sa esso stesso come le idee se ne trovino in lui, né ha la facoltà di trovarne a suo piacere o metodicamente delle altre, e di fornire agli altri precetti che li mettano

in condizione di eseguire gli stessi prodotti. (È perciò, probabilmente, che la parola genio è stata derivata da *genius*, che significa lo spirito proprio di un uomo, quello che gli è stato dato con la nascita, lo protegge, lo dirige, e dalla cui ispirazione provengono quelle idee originali.) 4) La natura mediante il genio non dà la regola alla scienza, ma all'arte, e a questa soltanto in quanto dev'essere arte bella. [...]

§ 49. *Delle facoltà dell'animo, che costituiscono il genio.*

Si dice di certi prodotti che dovrebbero mostrarsi, almeno in parte, come appartenenti alle arti belle, che essi sono senza anima, sebbene per ciò che concerne il gusto non vi si trovi niente da biasimare. Una poesia può essere molto garbata ed elegante, ma è senz'anima. Una storia è esatta ed ordinata, ma senz'anima. Un discorso solenne è solido e ornato insieme, ma senz'anima. Molte conversazioni non sono senza interesse, ma senz'anima; perfino d'una donna si dice che è bella, affabile e graziosa, ma senz'anima. Che cosa si vuol dunque intendere con la parola anima?

Anima nel significato estetico è il principio vivificante dell'animo. Ma ciò con cui questo principio vivifica l'anima, la materia di cui si serve, è ciò che dà uno slancio armonico alle facoltà dell'animo, e le pone in un giuoco che si alimenta da sé e fortifica le facoltà stesse da cui risulta.

Ora io sostengo che questo principio non è altro che la facoltà di esibizione delle idee estetiche; dove per idee estetiche intendo quelle rappresentazioni dell'immaginazione, che danno occasione di pensare molto, senza che però un qualunque pensiero determinato, cioè un concetto, possa esser loro adeguato, e, per conseguenza, nessuna lingua possa perfettamente esprimerle e farle comprensibili. – Si vede facilmente che esse sono il corrispondente (*pendant*) delle idee della ragione, le quali sono invece concetti cui nessuna intuizione (rappresentazione dell'immaginazione) può essere adeguata.

L'immaginazione (come facoltà di conoscere produttiva) ha una grande potenza nella creazione di un'altra natura tratta dalla materia che le fornisce la natura reale. Noi ci divertiamo con essa, quando l'esperienza ci par troppo banale; trasformandola, sempre, è vero, secondo leggi analogiche, ma anche secondo principi che hanno la loro più alta origine nella ragione (e che ci son naturali proprio come quelli con cui l'intelletto comprende la natura empirica); e così facendo noi sentiamo la nostra indipendenza dalla legge dell'associazione (la quale è inerente all'uso empirico dell'immaginazione), perché se, secondo essa, caviamo la materia dalla natura, la elaboriamo però in vista di qualcos'altro, vale a dire di ciò che oltrepassa la natura.

Si possono chiamare idee queste rappresentazioni dell'immaginazione; sia perché esse tendono, almeno, a qualcosa che sta al di là dei limiti dell'esperienza, e cercano così di approssimarsi a un'esibizione dei concetti della ragione (delle idee intellettuali), ciò che dà loro un'apparenza di realtà oggettiva; e sia perché, ciò che è capitale, nessun concetto può essere loro completamente adeguato (in quanto intuizioni interne). Il poeta osa presentare sensibilmente idee razionali di esseri invisibili, il regno dei beati, il regno infernale, l'eternità, la creazione, e simili; o anche trasporta ciò, di cui trova i modelli nell'esperienza, come per esempio la morte, l'invidia e tutti i vizi, l'amore, la gloria, etc., al di là dei limiti dell'esperienza con un'immaginazione che gareggia con la ragione nel conseguimento di un massimo, rappresentando tutto ciò ai sensi con una perfezione di cui la natura non dà nessun esempio; ed è propriamente nella poesia che la facoltà delle idee estetiche può mostrarsi in tutto il suo potere. Ma questa facoltà, considerata soltanto in se stessa, non è propriamente altro che un talento (dell'immaginazione).

Ora, se si sottopone ad un concetto una rappresentazione dell'immaginazione, che appartenga alla sua esibizione, ma che per se stessa dia tanta occasione a pensare da non lasciarsi mai racchiudere in un concetto determinato, e quindi estenda esteticamente il concetto stesso in un

modo illimitato; l'immaginazione è in tal caso creatrice, e pone in moto la facoltà delle idee intellettuali (la ragione), facendola così pensare, all'occasione di una rappresentazione (ciò che appartiene bensì al concetto dell'oggetto), più di quanto in essa possa essere compreso e reso distinto.

Quelle forme, che non costituiscono da sé l'esibizione di un concetto dato, ma, in quanto rappresentazioni secondarie dell'immaginazione, esprimono soltanto le conseguenze che vi si legano e l'affinità di quel concetto con altri concetti, son chiamate attributi (estetici) di un oggetto, il cui concetto, in quanto idea della ragione, non può essere esibito adeguatamente. Così l'aquila di Giove con la folgore tra gli artigli è un attributo del potente re del cielo, e il pavone della splendida regina del cielo. Essi non rappresentano, come gli attributi logici, ciò che è nei nostri concetti della sublimità e maestà della creazione, ma qualcos'altro; il che dà occasione all'immaginazione di estendersi su di una quantità di rappresentazioni affini, le quali danno più da pensare di quanto si possa esprimere in un concetto determinato per via di parole; e danno una idea estetica, la quale tien luogo dell'esibizione logica di quell'idea razionale, ma propriamente per vivificare l'animo, aprendogli la vista su di un campo smisurato di rappresentazioni affini. Ma le belle arti non procedono in tal modo soltanto nella pittura e nella scultura (per cui si usa comunemente il termine di attributi); anche la poesia e l'eloquenza traggono lo spirito che anima le loro opere unicamente dagli attributi estetici degli oggetti, i quali accompagnano gli attributi logici, e danno uno slancio all'immaginazione, fornendo più da pensare (sebbene in modo inesplícito) di quanto si può racchiudere in un concetto, e quindi in una determinata espressione verbale. – Mi limiterò, per brevità, a pochi esempi.

Quando il gran Re si esprime così in una delle sue poesie:

Oui, finissons sans trouble et mourons sans regrets,

En laissant l'univers comblé de nos bienfaits:

Ainsi l'astre du jour au bout de sa carrière,

Répand sur l'horizon une douce lumière;

Et les derniers rayons qu'il darde dans les airs,

Sont les derniers soupirs qu'il donne à l'univers;

egli anima la sua idea razionale di un sentimento cosmopolitico anche presso la fine della vita, mediante un attributo che l'immaginazione associa a quella rappresentazione (nel ricordo di tutte le gioie di una bella giornata estiva giunta al termine, richiamate alla nostra mente dalla serenità della sera), e che suscita una quantità di sensazioni e di rappresentazioni secondarie, per le quali non si trova alcuna espressione. D'altra parte, perfino un concetto intellettuale può servire da attributo ad una rappresentazione dei sensi e avviarla con l'idea del soprasensibile, ma non si adopera per questo uso se non l'elemento estetico, che è inerente soggettivamente alla coscienza del soprasensibile. Così, per esempio, nella descrizione di un bel mattino, un certo poeta dice: «Il sole sorgeva, come la pace sorge dalla virtù». La coscienza della virtù, se anche uno si metta soltanto col pensiero al posto di un uomo virtuoso, spande nell'anima una quantità di sentimenti sublimi e calmi; ed apre una veduta sconfinata su di un avvenire felice, che non può esser reso interamente da alcuna espressione adeguata ad un concetto determinato.

In una parola, l'idea estetica è una rappresentazione dell'immaginazione associata ad un concetto dato, la quale, nel libero uso dell'immaginazione, è legata con tale quantità di rappresentazioni parziali, che non si potrebbe trovare per essa nessuna espressione che designi un concetto determinato; e quindi una rappresentazione che dà luogo a pensare in un concetto molte cose inesprimibili, di cui il sentimento vivifica le facoltà conoscitive e dà lo spirito alla parola in quanto semplice lettera.

Le facoltà dell'animo, la cui unione (in un certo rapporto) costituisce il genio, sono dunque l'immaginazione e l'intelletto. Soltanto che l'immaginazione, quando serve alla conoscenza, è sottoposta alla costrizione dell'intelletto e alla limitazione d'essere adeguata al concetto, mentre dal punto di vista estetico essa è libera, ed oltre all'accordarsi col concetto, fornisce spontaneamente all'intelletto una materia ricca e non definita, che esso non conteneva nel concetto, che però adopera, non oggettivamente in vista della conoscenza, ma soggettivamente ad animare le facoltà conoscitive, e quindi indirettamente anche a vantaggio della conoscenza; sicché il genio consiste propriamente in quella felice disposizione, – che nessuna scienza può insegnare e nessun esercizio può raggiungere, – per la quale si trovano idee per un concetto dato, e d'altra parte si trova per esse l'espressione giusta con cui si può comunicare agli altri lo stato d'animo che ne risulta, in quanto accompagnamento del concetto medesimo. È a quest'ultimo talento che si dà propriamente il nome di anima; perché per esprimere ciò che è inesprimibile nello stato d'animo in cui ci mette una certa rappresentazione, e per renderlo comunicabile universalmente, – sia l'espressione verbale, pittorica o plastica – è necessaria una facoltà che colga al volo il rapido giuoco dell'immaginazione, e lo unisca ad un concetto che si possa comunicare senza la costrizione delle regole (a un concetto che appunto perciò è originale, e rivela nel tempo stesso una nuova regola, che non si è potuta derivare da nessun principio od esempio anteriore).

Se ora, dopo questa analisi, ritorniamo sulla definizione che si è data sopra del genio, troveremo: 1) che esso è un talento per l'arte, non per la scienza, nella quale il procedimento deve essere stabilito su regole conosciute distintamente in precedenza; 2) che esso, come talento artistico, presuppone un concetto determinato del prodotto come scopo, e per conseguenza l'intelletto, ma anche una rappresentazione (sebbene indeterminata) della materia, cioè dell'intuizione che serve all'esibizione di quel concetto, e quindi un rapporto dell'immaginazione con l'intelletto; 3) che esso si rivela meno nel conseguire lo scopo prefisso, nell'esibizione d'un concetto determinato, che nella rappresentazione o espressione di idee estetiche, le quali contengono una ricca materia per quello scopo, e quindi nel rappresentare l'immaginazione nella sua indipendenza dalla costrizione delle regole, ma nella sua conformità a scopi rispetto all'esibizione del concetto dato; 4) che finalmente la conformità soggettiva a scopi, spontanea, inintenzionale nel libero accordo dell'immaginazione con la legalità dell'intelletto, presuppone una tale proporzione e disposizione di queste facoltà, che nessuna osservanza di regole, sia della scienza, sia dell'imitazione meccanica, può produrre, ma che soltanto la natura del soggetto può far nascere.

Posto ciò, il genio è l'originalità esemplare del talento di un soggetto nel libero uso delle sue facoltà di conoscere. In tal modo il prodotto di un genio (in ciò che è da attribuirsi appunto al genio, e non allo studio o alla scuola) è per un altro genio un esempio, non da imitare (perché nell'imitazione va perduto ciò che è dovuto al genio e costituisce l'anima dell'opera), ma da seguire; esso risveglia in quest'altro genio il sentimento dell'originalità, e lo spinge ad esercitare quindi nell'arte la sua indipendenza dalle regole, sicché l'arte acquista una nuova regola mediante la quale il talento si dimostra esemplare. Ma, poiché il genio è un privilegiato della natura, e la sua apparizione è da ritenersi rara, il suo esempio produce per gli uomini ben dotati una scuola,

ovvero un insegnamento metodico secondo le regole che si possono trarre dalle opere vive del genio e dalla loro originalità; e così per questi seguaci l'arte bella è un'imitazione di cui la natura dà la regola per via del genio.

Ma questa imitazione diventa contraffazione, quando lo scolaro imita tutto, finanche quei punti difettosi che il genio ha dovuto lasciar nell'opera soltanto perché, senz'essi, l'idea ne sarebbe rimasta indebolita. Questo coraggio è un merito per un genio; ed una certa audacia nell'espressione, e in generale certe deviazioni dalle regole comuni convengono al genio, ma non son degne d'essere imitate; son sempre difetti, che bisogna cercar di evitare, e solo il genio è privilegiato rispetto ad essi, perché ciò che in lui è dovuto allo slancio originale soffrirebbe da una scrupolosa circospezione. La maniera è un'altra specie di contraffazione, la quale consiste nell'imitazione dell'originalità in generale, per allontanarsi per quanto è possibile dagli imitatori, senza però possedere il talento di essere per se stesso esemplare. – Nell'esporre vi sono in generale due modi di comporre i propri pensieri, di cui uno si chiama maniera (*modus aestheticus*) e l'altro metodo (*modus logicus*), i quali differiscono in questo, che il primo ha come misura soltanto il sentimento dell'unità nella esibizione, il secondo invece segue principi determinati. Per l'arte bella vale solo il primo modo. Ma un'opera d'arte si dice manierata solo quando l'esposizione dell'idea che vi è contenuta mira alla singolarità e non è adeguata all'idea stessa. Il prezioso, il ricercato, l'affettato, per distinguersi dal comune (ma senz'anima), somigliano ai modi di colui del quale si dice che sta ad ascoltare se stesso, o che si muove come se fosse sulla scena a esser guardato a bocca aperta, – il che è sempre indizio di stupidità.

§ 50. *Dell'unione del gusto col genio nei prodotti dell'arte bella.*

Domandare che cosa sia più appropriato in cose delle arti belle, se il genio o il gusto, è lo stesso che domandare quali delle due facoltà, l'immaginazione o la facoltà di giudizio, abbia maggior importanza. Ora, poiché, relativamente alla prima, un'arte merita piuttosto d'essere chiamata animata e solo relativamente alla seconda di essere chiamata un'arte bella, questa seconda, almeno come condizione indispensabile (*conditio sine qua non*), è quella che prima dev'essere presa in considerazione nel giudizio dell'arte in quanto bella. Alla bellezza son meno necessarie la ricchezza e l'originalità delle idee, che l'accordo della libertà dell'immaginazione con la legalità dell'intelletto. Perché tutta la ricchezza dell'immaginazione, nella sua libertà senza freno, non produce se non stravaganza; e il Giudizio invece è la facoltà che la mette d'accordo con l'intelletto.

Il gusto, come il Giudizio in generale, è la disciplina (l'educazione) del genio; gli ritaglia le ali e lo rende costumato e polito; ma nel tempo stesso gli dà una guida, mostrandogli dove e fin a che punto possa estendersi per restare conforme a scopi; e, portando chiarezza e ordine nella massa dei pensieri, dà consistenza alle idee, facendole insieme degne di un consenso durevole ed universale, d'esser seguite dagli altri, e di concorrere a una cultura sempre progrediente. Sicché, se qualcosa dovesse sacrificarsi nell'opposizione tra le due qualità in una opera, ciò dovrebbe avvenire piuttosto dal lato del genio; e la facoltà di giudizio, che fa appello ai propri principi in cose delle belle arti, permetterà piuttosto di derogare alla libertà e alla ricchezza dell'immaginazione, che non all'intelletto.

Le belle arti esigono dunque immaginazione, intelletto, anima e gusto. ■

In questi importanti paragrafi Kant fornisce diverse definizioni del genio e della sua opera. Commentiamo e sviluppiamo le più significative. In primo luogo abbiamo trovato che il genio è un talento «naturale» la cui

proprietà più essenziale è l'«originalità». È necessario restituire a questo termine il suo senso più forte, quello che lo collega alla considerazione, richiamata più sopra, della natura in quanto forza autogenerativa. Il genio, intende dire Kant, è un talento *originario*, una capacità di dare origine a qualcosa che non può essere legittimato a partire dall'esistente (non può essere prodotto in base a una regola già data). Tuttavia, ciò che, in quanto originario, non trova il suo autentico fondamento in nulla di esistente porta costitutivamente con sé il rischio di risolversi in un'insensatezza. È per questo, aggiunge Kant, che i prodotti del genio debbono essere anche «modelli»: essi non sono nati da un'imitazione ma possono e anzi *debbono* essere imitati, più precisamente, debbono «servire agli altri come criterio o regola del giudizio».

Non si potrebbe sottovalutare l'importanza di questo nuovo pensiero sull'imitazione. L'opera di genio, dice Kant, non solo non si fonda sull'esistente, ma lo riorganizza (o addirittura lo rimette in questione). Per ottenere questo risultato, però, essa deve fornire nuove regole di comprensione dell'esistente, nuovi criteri per la facoltà di giudizio. Il genio di cui parla Kant, dunque, è il contrario di ogni 'sregolatezza': la sua caratteristica saliente non consiste nel violare regole già date bensì nel prospettarne di nuove. Ma a quali «regole» sta pensando Kant, e chi sono «gli altri» ai quali l'opera di genio si rivolge come un «modello» da imitare? Si possono distinguere tre aspetti della questione.

In primo luogo, è evidente che l'opera di genio si presenta come un modello per la produzione di altre opere dell'arte bella: un modello da «seguire», osserva Kant nel § 49, e non da «imitare» pedissequamente. L'artista di talento, in altri termini, guarderà all'opera di genio per ricavarne quei principi costruttivi che gli consentiranno di operare in modo creativo, anche se non geniale. Ma nella definizione che stiamo discutendo Kant non dice che l'opera del genio apporta solo nuove regole per la *produzione*, dice che apporta nuove regole o criteri per il *giudizio* e dunque dice che «gli altri» a cui l'opera si rivolge non sono solo gli artisti ma i giudicanti in generale. Come dobbiamo interpretare questo allargamento dell'efficacia dell'opera?

Lo dobbiamo interpretare – ecco il secondo aspetto – nel senso che l'esperienza dell'opera di genio ha l'effetto di riorganizzare il nostro giudizio sull'arte e sulla tradizione artistica. Nel fare autenticamente

esperienza della pittura di Picasso o del romanzo di Proust, ad esempio, la nostra comprensione di che cosa sia un'immagine e di che cosa sia un racconto si arricchisce di nuovi criteri di giudizio che ci faranno riconsiderare in modo più ampio e più profondo l'intera tradizione dello spazio figurativo e del tempo narrativo.

Ma c'è ancora un terzo aspetto da prendere in esame, di certo il più importante. Quando parla di nuove regole o criteri per il giudizio, infatti, Kant non intende affatto limitarsi al giudizio sulle cose artistiche, egli intende riferirsi al giudizio in generale, alla facoltà di giudicare nel suo complesso. L'opera di genio, in altri termini, estende la sua «esemplarità» sull'intero territorio dell'esperienza, di cui ci propone, appunto, un nuovo «modello», un ampliamento originale. Si dovrà dire allora che l'opera di genio ha la capacità di metterci sotto gli occhi, quasi ne costituisse un esemplare laboratorio riflessivo, il modo in cui, in generale, la nostra esperienza si trasforma e si riorganizza, il modo in cui, appunto, essa è capace di annunciare nuove «regole» volte a estendere l'ordine dell'esperibile. Qui si fa evidente il collegamento di questa tesi kantiana con la nozione aristotelica di *mimesis* e insieme tutta la distanza che le separa: mentre per Aristotele la *mimesis* ha la capacità di ridescrivere il mondo della *praxis* fornendoci modelli per ri-conoscerlo nella sua verità, Kant ha essenzialmente di mira una sorta di sensibilizzazione sperimentale dell'ordine del soprasensibile, per cui l'opera esibisce, o meglio arrischia (è l'espressione usata da Kant), nuove regole «per presentare sensibilmente idee razionali» come «l'eternità, la creazione e simili» (cfr. *supra*, p. 213). L'arte, in altri termini, conserva il suo rapporto con la ragione e anzi lo rafforza, ma lo fa – almeno in prima istanza e stando all'esemplificazione kantiana – a detrimento del suo legame con la *praxis*.

Resta da chiedersi, a questo punto, quale sia la natura delle «regole» messe in opera dal genio. Kant ce lo dice nella terza definizione delle proprietà del genio esaminata nel § 46 e ripresa, secondo un disegno più ampio, nel fondamentale § 49, là dove si parla delle «idee estetiche». Il problema ci è già noto, perché lo abbiamo incontrato nella discussione dell'arte in genere: non basta sapere come dev'essere fatto un oggetto per saperlo anche fare. Ora, la differenza tra il sapere (la scienza, l'*episteme*) e il saper fare (la *techne*, la *poiesis*) è osservata qui da un altro punto di vista:

precisamente dal punto di vista dell'inadeguatezza di ogni risoluzione di ciò che l'opera di genio fa (o mostra) in un sapere o in un concetto che si pretendano esaustivi.

Kant insiste molto sulla differenza tra l'*opera* di genio e l'innovazione geniale, per esempio in campo scientifico. Per quanto sia straordinaria e rivoluzionaria – afferma nel § 47 –, non per questo l'opera di Newton è un'opera di genio. L'osservazione può meravigliare, ma in realtà è del tutto coerente: il fatto è che «Newton potrebbe mostrare tutti i passi che ha compiuto, dai primi elementi della geometria fino alle sue grandi e profonde scoperte, non solo a se stesso ma anche a chiunque altro, in modo del tutto intuitivo e tale che ognuno potrebbe ripercorrerli; ma nessun Omero o Wieland può indicare come si producano e si compongano nella propria testa le loro idee ricche di fantasia e nello stesso tempo di pensiero, dal momento che egli stesso non lo sa e neppure può insegnarlo ad altri» (CdG, 295). Il passo non va frainteso: Kant non vuol dire soltanto che il genio è un talento originario e dunque non insegnabile, vuol dire, anche e soprattutto, che la sua creatività è *in opera*, si mostra in qualcosa di sensibile che, in quanto tale, conserva sempre un insuperabile margine di irriducibilità nei confronti del pensiero (e piuttosto – ma lo vedremo meglio tra un attimo – *dà da pensare*, induce pensiero). La creatività di Newton, al contrario, si può riformulare *senza residuo alcuno* sul piano concettuale.

Torniamo dunque alla nostra domanda: in che modo l'opera fornisce alla facoltà di giudizio nuove regole? Non in modo discorsivo ma in modo sensibile, grazie a qualcosa che viene esibito dall'opera stessa. Ora, che cosa propriamente esibisce l'opera di genio? La risposta di Kant è che essa esibisce «idee estetiche», cioè «rappresentazioni dell'immaginazione che danno occasione di pensare molto, senza che però un qualche pensiero determinato, cioè un concetto, possa essere loro adeguato» (cfr. *supra*, p. 213). Le idee estetiche sono dunque, come Kant precisa immediatamente, il corrispettivo delle idee della ragione: queste sono concetti che non si possono esibire sensibilmente, quelle configurazioni immaginative cui nessun concetto è adeguato. Tra i due piani, lo si vede con chiarezza, c'è un rapporto di implicazione reciproca secondo il quale il principio grazie a cui la facoltà di giudizio non solo si orienta nel territorio dell'esperienza ma procede anche ad estenderne e

riorganizzarne i confini, si lascia infine cogliere precisamente all'incrocio tra la sensibilizzazione dell'ideale e l'idealizzazione del sensibile. Di questo incrocio l'opera d'arte mette in mostra il versante sensibile, il lavoro dell'immaginazione: ma si tratta di un lavoro che «dà occasione di pensare molto», che sollecita pensiero e concetti senza lasciarsi mai esaurire da nessun pensiero e da nessun concetto. È dunque un lavoro che garantisce, fissandola nell'opera, un'eccedenza del sensibile rispetto all'unificazione concettuale tale che tra le due possa aprirsi e sussistere un dialogo potenzialmente inesauribile. Quella dell'opera d'arte, pertanto, non potrebbe mai presentarsi, nella prospettiva di un'estetica critica, come un'esperienza che il pensiero avrebbe la capacità di «togliere e conservare» sul piano di una comprensione più «vera» dei suoi contenuti. Si comincia a vedere in tal modo che, assolutamente incompatibile con l'estetica di Hegel, la riflessione impegnata qui da Kant avrebbe trovato nel pensiero di Nietzsche (indipendentemente da ogni ripresa diretta o addirittura consapevole) un rilevante prolungamento. Per renderlo meglio visibile, tuttavia, bisognerà attraversare il contributo di Schiller e il suo rilevante ripensamento delle implicazioni etico-pratiche dell'arte che in Kant, come abbiamo visto, sono rigorosamente circoscritte all'attività del «presentare sensibilmente idee razionali» e cioè a quella considerazione 'intellettualistica' della ragione da cui Schiller prenderà le distanze.

L'approccio critico elaborato da Kant nei passi che abbiamo commentato ha la capacità di spiegare alcuni aspetti che risultano centrali nella comprensione che il soggettivismo moderno ha riservato all'opera d'arte. Ne distingueremo due. Il primo aspetto è quello per cui l'opera ci fa assistere al movimento innovativo indissociabile dall'esperienza del soggetto umano, al suo spingersi oltre se stessa, al suo rimettersi in questione e al suo riorganizzarsi dandosi nuove regole. Il secondo aspetto è quello per cui l'inesauribilità dello scambio tra il lavoro dell'immaginazione e quello del concetto ci spiega il fenomeno della resistenza dell'opera d'arte a consumarsi in un'interpretazione definitiva e dunque la sua persistenza nel tempo, il suo inesauribile «dar da pensare».

In entrambi i casi, dunque, l'opera d'arte si dimostra capace di ostendere e di intensificare quei tratti che definiscono, in generale, l'esperienza del soggetto umano come un'esperienza che non smette di trascendersi e di riarticolarsi. È proprio e solo per questo, d'altronde, che essa riveste interesse per un'estetica critica. Emerge qui

limpidamente il radicale riorientamento che l'estetica kantiana proietta sulla comprensione moderna dell'arte. L'opera d'arte, abbiamo già osservato, non è l'«oggetto» di questa estetica, è solo un suo referente esemplare, ma questo significa – e ora lo vediamo con chiarezza – che l'opera devolve integralmente a una più profonda comprensione critica dell'esperienza in genere l'intero ambito della sua determinatezza e delle sue possibili implicazioni pratiche. Le cose importanti e illuminanti che Kant ci dice sull'arte, pertanto, valgono indistintamente per qualunque opera, mentre risulterebbe del tutto incongruo – salvo precisazioni che inutilmente si cercherebbero in Kant – chiedere all'estetica critica strumenti per interrogare storicamente le opere nel loro specifico progetto di senso e nell'importo etico-pratico a cui questo potrebbe aspirare. Il nesso tra arte e ragione pratica, infatti, si consuma integralmente, in Kant, sul piano della sensibilizzazione del soprasensibile. L'estetica kantiana, così, lascia per intero ai suoi futuri interpreti il compito di reintegrare, posto che sia possibile, la considerazione della storicità e della praticità dell'arte nel quadro di una filosofia critica. Che si tratti di un coerente compito critico, del resto, e non di un mero esercizio scolastico è attestato dal contributo di Schiller che, nelle sue «Lettere sull'educazione estetica» (1795), se lo pose in modo esplicito.

2. Schiller

Può l'arte educare alla libertà? E se così fosse, che rapporto ci sarebbe tra la vocazione etica dell'arte e le trasformazioni storiche che investono la cultura umana?

Sullo sfondo di queste domande, la riflessione estetica di Schiller assume per noi la più grande importanza perché, senza nulla perdere dell'apertura critica del pensiero kantiano, essa si dimostra nondimeno interessata a mettere in risalto e ad articolare originalmente alcuni aspetti del paradigma di un'estetica critica che in Kant restano periferici o decisamente 'fuori campo'. Anche per Schiller un'estetica è innanzitutto un'indagine sullo «stato estetico» inteso come condizione necessaria dell'«umanità» dell'uomo, ma una tale «umanità», a sua volta, si lascia comprendere nei suoi tratti più propri solo a patto che l'indagine non rinunci a prendere in carico le modifiche profonde che l'uomo stesso ha imposto al suo esser-uomo nel corso del tempo. Accade, così, che nella modernità Schiller individui lucidamente il compimento di un processo, costrittivo ma non irreversibile, che ha finito per aprire nell'esser-uomo

dell'uomo una vistosa lacerazione, cosicché lo «stato estetico» – che a quella lacerazione, come si vedrà, è in via di principio deputato a porre rimedio – deve essere pensato secondo la figura paradossale di una *condizione necessaria* che è al tempo stesso un *compito storico contingente*: un compito alla cui esecuzione l'arte può e deve cooperare.

I presupposti di un'estetica critica vengono in tal modo trasferiti in un contesto che li rende sensibili alla storia e ne ripensa lo stesso orizzonte trascendentale collegandolo in modo esplicito all'idea di un progetto etico-politico: è questa la rilevante tensione problematica che fa delle schilleriane *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* (L) un episodio pressoché unico nell'ambito degli sviluppi del pensiero estetico di Kant. Si può infatti affermare che nel corso del secolo XIX la ricezione della terza *Critica* non avrebbe più saputo produrre interpretazioni così fedeli e, insieme, così innovative.

▷ Le 27 lettere *Sull'educazione estetica dell'uomo* furono pubblicate nel 1795 da Friedrich Schiller (1759-1805) sulla rivista «Die Horen», da lui stesso fondata e diretta, e costituiscono la rielaborazione sostanziale di una prima redazione del 1793, andata distrutta. Concepite nella forma del saggio epistolare, esse sono indirizzate al principe Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg, amico e protettore del poeta filosofo, cui vengono presentate come il risultato di precedenti «indagini sul bello e sull'arte». Schiller si riferisce al notevole corpus di riflessioni teoriche che lo tenne occupato tra il 1791 e il 1793, tra le quali occorre ricordare le ricerche sul tragico, sul patetico e sul sublime, un altro tentativo, incompiuto, di saggio epistolare intitolato *Kallias o della bellezza e l'importante testo su Grazia e dignità*. Queste ricerche estetiche si caratterizzano per l'istituzione di un produttivo dialogo con la filosofia kantiana. È solo nelle *Lettere*, tuttavia, che l'originale versione schilleriana dell'estetica critica troverà piena espressione, mentre nel successivo saggio *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1796) egli esporrà una lucida teorizzazione del tenore riflessivo dell'esperienza moderna dell'arte, anticipando un tema hegeliano a noi già noto.

Le *Lettere* sono un testo la cui elevata complessità teorica è al servizio di un obiettivo chiaro e determinato: condurre il lettore al pieno

convincimento che se è certo che «la più perfetta delle opere d'arte» è «l'edificazione di una vera libertà politica» (L, 41) è anche certo che «per risolvere in pratica (*in der Erfahrung*) quel problema politico, si deve procedere attraverso il problema estetico, dacché è attraverso la bellezza che si perviene alla libertà» (L, 43). Si può dire che lo sforzo delle *Lettere* consiste per intero nel tentativo di assicurare la più ampia comprensione di questa tesi, della quale l'autore dichiara subito che essa assume rilievo sullo sfondo dello stesso problema della kantiana *Critica della facoltà di giudizio*: il rapporto controverso tra sensibilità e ragione (o tra natura e libertà) su cui il testo non smetterà, fino all'ultima pagina, di lavorare produttivamente.

Prima ancora che l'uomo possa autoprogettarsi come «libera intelligenza», argomenta Schiller, è la natura in lui ad agire per via di necessità. L'uomo è già uomo prima di averne coscienza, lo è 'naturalmente'. Ma l'uomo è propriamente uomo anche e soprattutto in virtù della sua attitudine a riappropriarsi in modo libero di ciò a cui la natura lo ha determinato, anche e soprattutto in virtù della sua «capacità di muovere a ritroso con la ragione i passi che [la natura] compì anticipatamente per lui [e] di trasformare l'opera della necessità in un'opera della propria libera scelta» (L, 45). Ciò che era immediato e natura in lui è tolto e conservato: come nell'*Aufhebung* di Hegel. Ma Schiller trae da questo pensiero conseguenze che vanno in una direzione opposta a quella che avrebbero assunto in Hegel e si discostano anche dal formalismo della morale kantiana.

Il rapporto di natura e libertà, infatti, è un rapporto conflittuale perché nel ripercorrere l'opera della natura la ragione tende a imporre la sua legge come l'unica legge, per cui quel «muovere a ritroso» finisce per risolversi in un esproprio dei diritti del sensibile. Il primo progetto di «umanità», in altri termini, è già segnato da un'ipoteca 'razionalistica' che in tal modo ne mette a rischio una componente essenziale: precisamente «l'uomo fisico e reale» e cioè «qualcosa che [l'uomo] realmente possiede e senza cui non possiede alcunché» (L, 47).

È qui evidente l'anticipazione di un tema hegeliano e, insieme, l'interpretazione opposta che ne dà Schiller: l'uomo, che è già uomo 'naturalmente' («in sé», direbbe Hegel), *diventa* davvero uomo («per sé») in forza della ragione, ma così si espone necessariamente al rischio di una

perdita. Un rischio esorbitante, perché la perdita riguarda qualcosa – l'essere sensibile – senza la quale egli «non possiede alcunché». Il divenire-uomo, tuttavia, comporta questo rischio, e certo lo comporterebbe fino in fondo e ineluttabilmente (cioè fino alla disumanizzazione) se il passaggio dalla natura alla ragione non fosse mediato in qualche modo da uno stato intermedio, se cioè il *pro-getto* autonomo della ragione non fosse, per così dire, *ri-gettato* indietro nel sensibile e fatto sempre di nuovo ripartire da lì. Come si vede, Schiller ha di mira la stessa 'medietà' della kantiana facoltà di giudizio, ma le parti da mediare vengono da lui ripensate (e questo lo vedremo meglio tra poco) con accenti diversi: una morale meno intellettualistica e una sensibilità più istintuale.

In che modo, in effetti, si potrebbe consentire all'uomo sensibile di non essere espropriato e, al tempo stesso, in che modo si potrebbe lasciare che la ragione faccia – come *deve* – il suo autonomo corso? Ecco la risposta di Schiller, nella quale possiamo cogliere il primo profilarsi dello spazio teorico (trascendentale e insieme storico-progettuale: una condizione che è anche un compito) che le *Lettere* si incaricheranno di rendere sempre meglio visibile:

Si tratterebbe dunque di separare l'arbitrio dal carattere fisico e la libertà da quello morale, di accordare il primo con le leggi e di rendere dipendente il secondo dalle impressioni; di allontanare un poco quello dalla materia e di avvicinarle un poco questo, per produrre un terzo carattere che, affine a quei due, aprisse un passaggio dal dominio delle mere forze a quello delle leggi e, senza ostacolare lo sviluppo del carattere morale, servisse piuttosto da pegno sensibile della moralità invisibile (*L*, 49).

Qui Schiller indica già verso una fondazione trascendentale: il «passaggio» di cui si parla, infatti, sarà via via individuato nella «bellezza», nell'«impulso al gioco», e nello «stato estetico» come «regno dell'apparenza», e se ne dimostrerà, non diversamente da Kant, il carattere di condizione necessaria dell'esser-uomo dell'uomo. Ma va ribadito che in Schiller l'esigenza di una ricognizione critica compare in un quadro etico-politico e in rapporto a un'interpretazione storica: così nelle lettere che precedono l'apertura della «via trascendentale» si può assistere a un complesso movimento argomentativo che mira a raggiungere la fondazione di questo «terzo carattere» facendola tuttavia emergere sullo sfondo di un progetto di umanità alternativo a quello che, rompendo la circolazione virtuosa di sensibile e razionale, ha trasformato la ragione in

pura razionalità. Quello delle *Lettere*, pertanto, è un processo di pensiero che non muove dal trascendentale, ma piuttosto ne ritrova l'esigenza solo al termine di un percorso storico e in rapporto al compito che l'analisi di questo percorso pone alla filosofia.

È indispensabile aver chiaro l'intreccio di queste diverse componenti nel discorso schilleriano delle *Lettere*: nessuna delle tre vie – quella dell'indagine trascendentale, quella della diagnosi storica e quella del progetto politico – si legittima da sola, ciascuna deve prendere qualcosa dall'altra. Si potrebbe anzi dire che il senso filosofico ultimo delle *Lettere* consiste proprio nel mostrare che la filosofia può e deve garantire una tale circolazione: solo così essa può aprire la strada a un'«arte superiore», quella dell'«artefice politico e pedagogico» di cui si dice che «assume l'uomo come suo materiale e come suo compito insieme» (L, 53). Ma dev'essere anche chiaro che un tale «artefice» non potrebbe coincidere né con l'uomo politico né con l'artista in senso stretto né col filosofo, essendo piuttosto da pensare, appunto, come l'evidenziazione, resa urgente dalla situazione storica, dell'area di intersezione dei tre.

Seguiremo ora in particolare la diagnosi storica al cui seguito le *Lettere* imboccheranno, per indugiarvi a lungo, la «via trascendentale».

Nella quarta lettera Schiller introduce (per distanziarsene, tuttavia) un tema desunto da Fichte: ogni individuo empirico, ogni essere nel tempo, porta in sé l'idea dell'uomo, vale a dire la possibilità di raccogliere se stesso in un'unità superiore la cui rappresentanza oggettiva è lo Stato. Ci sono due modi in cui lo Stato può affermarsi negli individui: «o l'uomo puro reprime quello empirico e lo Stato toglie (*aufhebt*) gli individui, oppure l'individuo diventa Stato e l'uomo nel tempo si nobilita in uomo nell'idea» (L, 51-53). Ora, se dal punto di vista di una valutazione puramente morale (che è – come vedremo in seguito – il punto di vista difeso da Fichte: il progetto esclusivo della ragione, la «missione del dotto»), questa differenza è irrilevante in quanto il sacrificio dell'empirico appare inessenziale, le cose cambiano se si assume – come intende fare Schiller – il punto di vista di una «valutazione antropologica a tutto tondo» (L, 53) tale da salvaguardare l'uomo nella sua totalità (che è *insieme* sensibile e ideale). Da questo punto di vista 'integrato' diventa allora interessante osservare come l'uomo diverga da se stesso in un duplice

modo: o come *selvaggio*, quando i suoi sentimenti dominano sui principi, o come *barbaro*, quando i principi distruggono il sentire.

Il selvaggio disprezza l'arte, il barbaro deride la natura: l'uomo colto – *der gebildete Mensch*, l'uomo che si è formato ed è pervenuto a se stesso – oppone ad entrambi «la totalità del carattere», quell'unità di cui uno Stato autenticamente libero può e deve farsi rappresentante oggettivo e, se possibile, garante.

Abbiamo così raggiunto la soglia a partire dalla quale le *Lettere* procedono all'articolazione del tema storico. «È questo» si chiede infatti Schiller all'inizio della quinta lettera «il carattere che l'epoca attuale e gli eventi dei nostri tempi ci mostrano?». La risposta è che la sensibilità dei moderni si è autoconfinata nel rozzo e nell'elementare da un lato, nel raffinato e nel perverso dall'altro: in entrambi i casi il sensibile ha snaturato la funzione che gli è propria per la determinazione dell'«umanità» dell'uomo. Questo è il dato storico, ma ora è necessario metterne in luce la motivazione. È quanto ci viene proposto nell'ampia lettera sesta.

■ Schiller, *La violenza della ragione*

Lettera VI

Ho forse fatto torto al nostro tempo descrivendolo in modo siffatto? Non mi aspetto tale obiezione; semmai un'altra: d'aver troppo dimostrato. Questo quadro, Lei mi dirà, somiglia certo all'umanità contemporanea, ma rassomiglia in generale a tutti i popoli che stanno civilizzandosi, giacché tutti, indistintamente, devono allontanarsi dalla natura sofisticando la ragione, prima di potervi ritornare tramite ragione.

Tuttavia, ponendo attenzione al carattere dell'epoca, a meravigliarci dev'essere il contrasto rinvenibile tra l'odierna forma dell'umanità e l'antica, particolarmente quella greca. Il vanto del perfezionamento e della raffinatezza, che con diritto facciamo valere nei confronti di ogni altra natura *semplice*, non può invece tornare a nostro vantaggio al riguardo della natura greca, sposatasi con ogni fascino dell'arte e con tutta la dignità della sapienza pur senza restarne vittima, come accade alla nostra. I Greci non solo ci svergognano per una semplicità estranea alla nostra epoca; nello stesso tempo sono i nostri rivali, spesso anzi i nostri modelli negli stessi pregi coi quali abbiamo cura di consolarci per l'innaturalezza dei nostri costumi. Ricchi di forma e di contenuto insieme, filosofi e artisti, delicati ed energici, li vediamo unire in una magnifica umanità la giovinezza della fantasia e la virilità della ragione.

Allora, in quel bel risveglio delle forze spirituali, i sensi e lo spirito non avevano ancora un dominio rigidamente separato; nessun contrasto li aveva già provocati a dividersi ostilmente l'uno dall'altro e a definire la loro linea di demarcazione. La poesia non aveva amoreggiato con l'arguzia e la speculazione non si era ancora contaminata con la cavillosità. All'occorrenza, potevano entrambe scambiarsi le funzioni, ciascuna onorando la verità soltanto a modo proprio.

Per quanto salisse in alto, la ragione amorosamente si portava sempre dietro la materia, e per quanto sottilmente e minuziosamente se ne distinguesse, mai ne restava mutilata. Certo, scomponendo la natura umana e la proiettava ingrandita nello splendido pantheon divino, eppure non perché la lacerasse in pezzi, bensì per il fatto di mischiarla in varie forme, dacché in nessun singolo dio mancava l'umanità intera. Com'è tutta un'altra cosa per noi moderni! Anche presso di noi l'immagine della specie è proiettata ingrandita negli individui – ma in frammenti, non in varie combinazioni, così che per raccogliere insieme la totalità della specie si ha da cercare qua e là, da individuo a individuo. Presso di noi, verrebbe quasi fatto di sostenere, le forze dell'animo si mostrano, anche nell'esperienza, scisse al modo in cui lo psicologo le separa nella teoria, e vediamo non semplicemente singoli oggetti, bensì intere classi di uomini sviluppare una sola parte delle loro attitudini, mentre le restanti sono accennate appena, con debole impronta, come in piante patologicamente deformi.

Non misconosco i vantaggi che la generazione contemporanea, considerata come unità e sulla bilancia dell'intelletto, può affermare nei confronti del meglio del mondo arcaico, epperò deve competere a file serrate, e tutti devono cimentarsi contro tutti. Quale singolo moderno si presenterebbe a lottare uomo contro uomo con il singolo ateniese per il premio dell'umanità?

Da dove questo rapporto sfavorevole degli individui, nonostante tutto il vantaggio della specie? Perché il singolo greco si qualificava rappresentante del suo tempo e perché l'individuo moderno non può osare tanto? Poiché a quello conferì le sue forme la natura che tutto unifica, a questi l'intelletto che tutto divide.

Fu la cultura stessa a produrre questa ferita dell'umanità moderna. Non appena l'esperienza più vasta e il pensiero più preciso da un lato resero necessaria una più netta divisione delle scienze, il più complicato meccanismo a orologeria degli Stati rese dall'altro necessaria una più rigida separazione dei ceti e delle occupazioni, spezzandosi così anche l'intimo legame della natura umana e un conflitto fatale dividendo le sue forze armoniche. L'intelletto intuitivo e quello speculativo si scissero allora, con sentimenti ostili, nei rispettivi diversi campi, di cui cominciarono a sorvegliare i confini con diffidenza e gelosia, e la sfera cui ciascuno restringe la propria attività ci si è imposta anche come un padrone il quale non raramente finisce con il reprimere le restanti nostre disposizioni. Mentre qui la lussureggiante immaginazione devasta le faticose piantagioni dell'intelletto, là lo spirito di astrazione estingue il fuoco al quale si sarebbe dovuto scaldare il cuore e accendere la fantasia.

Il nuovo spirito di governo completò e generalizzò tale dissesto iniziato da arte ed erudizione nell'intimità dell'uomo. Non ci si doveva certo aspettare che la semplice organizzazione delle prime repubbliche sopravvivesse alla morte dell'ingenuità delle relazioni e dei costumi primitivi, ma, anziché salire a una superiore vita animale, decadde in un volgare e rozzo meccanismo. Quella natura di polipo degli stati greci, in cui ogni individuo godeva di una vita autonoma e, ove fosse necessario, poteva diventare un tutto, fece posto ad un artificioso meccanismo in cui muovendo dalla giustapposizione di parti infinitamente numerose, ma prive di vita, si forma nel tutto una vita meccanica. Allora si disgiunsero violentemente lo Stato e la Chiesa, le leggi e i costumi; il godimento fu separato dal lavoro, il mezzo dal fine, lo sforzo dal compenso. Perennemente legato soltanto a un piccolo, singolo frammento del tutto, l'uomo medesimo si forma unicamente quale frammento e, avendo nell'orecchio continuamente il rumore monotono della ruota che gira, non sviluppa mai l'armonia del suo essere: diventa solo una copia della sua occupazione, della sua scienza, anziché esprimere, nella sua natura, l'umanità. La stessa frammentaria, scarsa partecipazione che collega ancora i singoli membri con il tutto, non dipende dalle forme che essi si danno spontaneamente (e invero come si potrebbe affidare alla loro libertà un meccanismo così artificioso e avente in orrore la luce?), bensì vien loro prescritta,

con scrupoloso rigore, da un formulario in cui si tiene legata la loro libera intelligenza. La lettera morta sostituisce il vivo intelletto e una memoria ben esercitata guida con maggior sicurezza di quanto potrebbero genio e sensazione. [...]

E in tal modo, gradualmente, viene estirpata la singola vita concreta, l'astratto tutto divorandone la misera esistenza, e lo Stato rimane perennemente estraneo ai suoi cittadini, perché il sentimento non lo trova mai. La parte governante, costretta a semplificare davanti ai propri occhi la molteplicità dei suoi cittadini classificandoli e a non accogliere l'umanità se non di seconda mano, attraverso una rappresentanza, finisce col perdere di vista del tutto l'umanità stessa, confondendola con un semplice prodotto dell'intelletto; e la parte governata non può far altro che ricevere con freddezza le leggi che così poco le si conformano. Infine, stanca di conservare un vincolo che lo Stato fa quasi nulla per alleggerire, la società positiva si disfa in uno stato di natura morale (come già da tempo è destino della maggior parte degli Stati europei) dove il potere pubblico è soltanto un partito *in più*, odiato e aggirato da chi lo rende necessario, e rispettato unicamente da chi potrebbe farne a meno.

Sotto questa duplice forza, che la premeva dall'interno e dall'esterno, l'umanità poteva prendere una direzione diversa da quella che effettivamente prese? Lo spirito speculativo, mentre nel regno delle idee aspirava a beni irrinunciabili, nel regno sensibile doveva diventare un estraneo e, per la forma, perdere la materia. Lo spirito pratico, chiuso in un'uniforme cerchia di oggetti, e in questa ancor più ristretto da formule, doveva perdere di vista il libero tutto e contemporaneamente impoverirsi nella sua sfera. Come il primo è tentato di modellare il reale in conformità a quel che è possibile pensare, e di elevare le condizioni soggettive della sua forza rappresentativa a leggi costitutive dell'esistenza delle cose, così il secondo precipitava nell'estremo opposto: valutare tutta l'esperienza in generale secondo un particolare frammento di esperienza, e voler adattare le regole della sua occupazione a ogni occupazione, indistintamente. [...]

La mia via voleva condurre in luce lo sfavorevole indirizzo del carattere del nostro tempo e le sue origini, non già mostrare i vantaggi con i quali la natura lo compensa. Di buon grado voglio riconoscerLe che, per quanto poco possa esser grata agli individui questa frammentazione del loro essere, nondimeno in nessun'altra maniera la specie avrebbe potuto fare progressi. Il fenomeno dell'umanità greca era incontestabilmente un apice che non poteva né mantenersi a quel livello né salire ancora più in alto. Non rimanervi fermo, giacché l'intelletto doveva immancabilmente essere costretto, dal deposito di quanto già posseduto, a distaccarsi da sensazione e intuizione, e aspirare alla perspicuità della conoscenza; e neppure salire più in alto, dacché soltanto un determinato grado di chiarezza può coesistere con una determinata pienezza e un determinato calore. I Greci avevano raggiunto questo grado e, se volevano progredire verso un più alto perfezionamento, al pari nostro dovevano rinunciare alla totalità del loro essere e perseguire la verità su vie distinte.

Per sviluppare le molteplici disposizioni umane, non vi era alcun altro mezzo che contrapporre le une alle altre. Tale antagonismo di forze è il grande strumento della civiltà, ma anche uno strumento soltanto: finché questo medesimo antagonismo dura, si è esclusivamente sulla via verso la civiltà. Soltanto perché nell'uomo singole forze si isolano e presumono di pronunciare una legislazione esclusiva, esse entrano in conflitto con la verità delle cose e costringono il senso comune, che altrimenti poggia sul fenomeno esteriore con indolente modestia, a penetrare profondamente negli oggetti. Mentre l'intelletto puro usurpa un'autorità nel mondo sensibile e quello empirico si impegna ad assoggettarlo alle condizioni dell'esperienza, entrambe le disposizioni si sviluppano quanto più possibile ed esauriscono tutta l'intera ampiezza della loro sfera. Mentre qui l'immaginazione osa dissolvere con il suo arbitrio l'ordine del mondo, là

costringe la ragione a salire alle supreme fonti della conoscenza e a invocare in aiuto contro di essa la legge della necessità.

L'unilateralità nell'esercizio delle forze conduce sì l'individuo inevitabilmente all'errore, ma la specie alla verità. Soltanto per il fatto di raccogliere l'intera energia del nostro spirito in un solo punto focale e di concentrare tutto il nostro essere in un'unica forza, mettiamo ali, per dir così, a questa singola forza e la portiamo artificialmente molto al di là dei confini che la natura sembra averle posto. Quant'è certo che gli individui, tutto sommato, mai sarebbero giunti con la facoltà visiva concessa loro dalla natura a scorgere un satellite di Giove, che il telescopio permette all'astronomo di scoprire, altrettanto è certo che la forza speculativa umana mai avrebbe intrapreso un'analisi dell'infinito o una critica della ragion pura, se nei singoli soggetti a questo dediti la ragione non si fosse isolata, quasi svincolata da ogni materia e, mediante la più rigorosa astrazione, non avesse armato il loro sguardo sull'incondizionato. Eppure, uno spirito siffatto, quasi dissolto in pura ragione e pura intuizione, sarà mai capace di mutare le fisse catene della logica nel libero movimento della forza poetica e di catturare l'individualità delle cose con senso fedele e casto? La natura pone qui un limite anche al genio universale, limite che gli rimane invalicabile, e la verità farà martiri sinché la filosofia dovrà ancora concludere i suoi principali affari attrezzandosi contro l'errore.

Quale che sia quindi il vantaggio che anche la totalità del mondo possa ottenere da questo perfezionamento frammentario delle forze umane, è innegabile che gli individui da esso toccati soffrono per la maledizione di questo scopo mondiale. Con esercizi ginnici si formano sì corpi atletici, ma la bellezza unicamente con il libero e uniforme giuoco delle membra. Allo stesso modo, la tensione delle singole forze spirituali può sì produrre uomini straordinari, tuttavia solamente l'uniforme temperanza di tutte può produrre uomini completi e felici. E in quale rapporto saremmo allora con l'età passata e futura, se il perfezionamento della natura umana rendesse necessario un tale sacrificio? Saremmo stati i servi dell'umanità, per alcuni millenni avremmo compiuto a suo vantaggio un lavoro da schiavi e impresso sulla nostra natura mutilata le cicatrici vergognose di quella servitù – perché con questo la generazione ventura in beato ozio potesse attendere alla sua salute morale e sviluppare la libera crescita della sua umanità.

Ma può davvero l'uomo, per un qualche scopo, essere determinato a trascurare se stesso? Con i suoi fini la natura potrebbe privarci di una perfezione che la ragione ci assegna tramite i propri? Dev'essere, quindi, falso che il perfezionamento delle singole forze rende necessario il sacrificio della loro totalità; oppure, se anche la legge naturale a questo tendesse, deve dipendere da noi il ripresentare con un'arte più elevata tale totalità distrutta dall'arte nella nostra natura. ■

L'analisi di Schiller non potrebbe essere più chiara. L'imporsi del dominio di una razionalità che oggi definiremmo calcolante e parcellizzante ha qualcosa di necessario, perché in nessun altro modo l'uomo come specie avrebbe potuto progredire se non dividendo le forze e mettendole in competizione. È accaduto, però, che lo strumento della cultura si sia inavvertitamente trasformato nel suo fine patrocinando la condizione essenzialmente barbarica della modernità: la coercizione della sensibilità cui corrisponde un impoverimento complessivo e una sostanziale 'anestetizzazione' dell'esperienza. Ma Schiller denuncia limpidamente che non si recupera l'unità distrutta per via regressiva,

ripristinando uno stato precedente. La perfetta «umanità» dell'antica Grecia, in altri termini, è e resta un modello consegnato al passato. Il compito che si impone alla modernità è progressivo e va inteso precisamente in questo modo: se la lacerazione è da mettere in conto all'«arte» – cioè a quanto di necessariamente 'artificiale' e costruito vi è nell'esperienza umana – allora sarà un'«arte più elevata» (quella dell'«artefice politico») a ri-produrre una nuova unità.

Il progetto è dunque nitidamente delineato nei suoi termini formali. Resta il fatto che quello indicato da Schiller è «un compito per più d'un secolo» (*L*, 79). Nel frattempo, che cosa può fare la filosofia? La risposta è che essa deve sapersi ripensare come estetica. Infatti, se il «bisogno più urgente» della modernità è quello di «perfezionare la capacità di sentire» (*L*, 85) – e cioè di «imbrigliare il selvaggio» e di «sciogliere il barbaro» –, allora il compito della filosofia consisterà nel far luce sulla possibilità di incidere su questa «capacità di sentire» pensandola come una forza o meglio come un gioco di forze, come una relazione di impulsi. Per far questo, però, si dovrebbe individuare «uno strumento» attraverso cui la reintegrazione del sentire fosse in grado di mostrarsi efficace in vista di un'autonoma azione di contrasto sia sul barbaro che sul selvaggio. Ci sarebbe un tale strumento, adatto a riattingere e riattivare le fonti genuine dell'unità dell'uomo? «Sono ora giunto» scrive Schiller nella nona lettera «al punto cui tendevano tutte le mie precedenti considerazioni. Questo strumento è l'arte bella, queste fonti si schiudono nei suoi modelli immortali» (*L*, 87).

Si conferma e si chiarisce, così, il compito di una filosofia critica ripensata come estetica nell'ambito di un progetto etico-politico reso urgente dalla situazione del tempo presente: è precisamente da questo punto che Schiller potrà, senza equivoci, aprire la sua «via trascendentale». Questa dovrà costituirsi come il solido fondamento di un programma (di lunga durata: «più di un secolo») il cui obiettivo è la restituzione dell'uomo (moderno) a se stesso. Va solo aggiunto, a completare il limpido quadro tracciato da Schiller, che l'arte può trovare il giusto posto in un tale programma solo rivendicando con la massima energia il diritto-dovere alla più totale autonomia, a cominciare da quei tratti che ne evidenziano la fondamentale distonia nei confronti dell'esistente. È ben vero che l'artista dev'essere figlio del suo tempo, scrive Schiller, ma in

nessun caso ne sarà «l'allievo o addirittura il favorito» (L, 87). È importante, per noi, osservare come questa posizione schilleriana riformuli e integri le tesi kantiane sul genio: se l'artista non raggiunge una comunità storica la sua opera cadrà nel vuoto, come quelle «insensatezze originali» che non danno origine a niente; ma la comunità che egli deve raggiungere non coincide con quella esistente e piuttosto è la comunità che l'opera progetta offrendosi come il modello di un mondo umano diversamente abitabile. Se discutendo dell'estetica di Kant avevamo concluso che il pensiero critico aveva avuto l'effetto di ricondurre la verità dell'arte alla sua esemplarità riflessiva, la stessa conclusione non è estendibile a Schiller: l'arte qui viene insediata nell'inalienabile dimensione utopica che può e deve caratterizzarne il progetto veritativo. Nel rifiutarsi a ogni sintonia con l'esistente, l'arte non si limita a rimettere sempre di nuovo l'uomo nella condizione di interrogarsi sulla sua umanità, essa lo induce anche – e per questo è un'esperienza di verità – a riprenderne le misure e a riassumersene, come deve, la responsabilità storica.

Ma è tempo di ricostruire i passaggi essenziali della «via trascendentale» sulla quale si è ormai spostato il baricentro della discussione.

Schiller comincia col portarsi sul piano della massima astrazione, riconoscendo nell'essere dell'uomo un dualismo costitutivo tra il permanente (la «persona», il sé) e il mutevole (lo «stato contingente [*Zustand*]», le determinazioni situazionali). Il senso della distinzione è chiaro: se la persona è ciò che permane, lo stato contingente è ciò che si modifica e dipende dal tempo; se la persona è autonomia e principio di sé, vale a dire libertà, lo stato contingente è limite e finitezza. Proprio in quanto reciprocamente irriducibili, stato contingente e persona si coimplicano in un ente finito come l'uomo: senza determinazioni mutevoli la persona resterebbe mera potenza formale, pura disposizione a un'infinita esteriorizzazione; senza persona, a sua volta, lo stato contingente resterebbe puro mondo, materia o natura, «contenuto informe del tempo» (L, 109).

Due opposte esigenze operano dunque nella «natura sensibile-intelligibile» dell'uomo: il loro compito consiste nel dare forma alla materia e realtà alla forma. Ora, continua Schiller, per realizzare questo duplice compito noi siamo spinti da due «impulsi» (*Triebe*). Un «impulso

sensibile», che proviene dall'esistenza fisica dell'uomo e si occupa di collocarlo nel tempo e fornirgli materia, e un «impulso formale», che deriva dalla natura razionale dell'uomo e tende a metterlo in libertà, a portare unità nel mutevole, ad «affermare la persona pur in tutto il mutare del suo stato contingente» (L, 113).

Bisogna osservare che questa seconda distinzione non è parallela alla prima: non è che l'impulso alla forma riguarda la persona e l'impulso sensibile lo stato. Piuttosto, la seconda distinzione si motiva in un ambito diverso – quello della realizzazione – e dunque riconosce la separazione interna all'uomo anche in termini di effettualità, cioè come qualcosa che riguarda il suo essere vitale, o appunto 'impulsivo' (e si vede bene qui il debito nietzscheano nei confronti di Schiller: la coppia dionisiaco-apollineo, infatti, riproporrà il rapporto di sensibile e razionale proprio sullo sfondo di una dottrina degli impulsi vitali).

Stando così le cose, ci troviamo di fronte a una «contrapposizione radicale», tanto che «è assolutamente impensabile un terzo *impulso fondamentale* (*Grundtrieb*) che possa mediare tra i due» (L, 117). Ma allora in che modo e a che condizioni sussisterebbe un'unità nell'essere-uomo dell'uomo? In realtà, osserva Schiller, i due impulsi sono bensì opposti ma non sono immediatamente conflittuali, nel senso che il loro tendere ha di mira oggetti diversi e dunque non implica, in via di principio, un'invasione dell'altrui campo. Ciò significa – in primo luogo – che il prevalere di un impulso a spese dell'altro non ha niente di costitutivo, dipendendo piuttosto da uno sviamento e da una confusione su cui la cultura può e deve vigilare preservando «la sensibilità dagli attacchi della libertà» e mettendo al sicuro «la personalità contro il potere delle sensazioni» (L, 119) con una opportuna educazione (*Ausbildung*). Ma – in secondo luogo – sembra decisivo registrare e tenere ben in vista questo punto: che proprio perché tra i due impulsi c'è opposizione (e non conflittualità), ciascuno dei due può dispiegarsi, o concentrarsi, verso un massimo. Dunque: proprio in quanto opposti, ma non conflittuali, i due impulsi possono esercitare al grado più alto la specificità del loro tendere.

È questo il punto nodale dell'intera argomentazione. Schiller lo svilupperà adeguatamente servendosi di uno strumento concettuale ancora una volta mediato da Fichte, ma anche in questo caso adoperato in piena autonomia. Si tratta del concetto di *Wechselwirkung*, «azione

reciproca» o meglio «azione di scambio», tale che in essa «l'efficacia di un [impulso] fonda e insieme limita l'efficacia dell'altro, e nella quale ciascuno perviene alla propria manifestazione suprema appunto per il fatto che l'altro è attivo» (L, 127). Questa mossa teorica è decisiva perché con essa il fuoco dell'attenzione viene spostato dagli impulsi alla loro *relazione reciproca*, dalla direzione del loro tendere allo 'stato intermedio' che la garantisce in massimo grado. Schiller sentirà il bisogno di tornarci per determinarne la natura in modo ancor più originario e fondativo, ma noi non lo seguiremo in questo ulteriore sforzo perché è già perfettamente chiaro che questo stato intermedio, non diversamente dal «libero gioco» di intelletto e immaginazione in Kant, definisce nient'altro che lo «stato estetico». Più precisamente, essa lo definisce come lo spazio potenziale che sarebbe occupato da un nuovo impulso – l'«impulso al gioco (*Spieltrieb*)» – che non è in tutti i sensi un terzo quanto piuttosto quella proporzione ottimale intermedia che consente ai due il più ampio e libero dispiegamento.

«Se ci fossero casi», scrive Schiller, in cui «*contemporaneamente (zugleich)*» l'uomo divenisse cosciente della propria libertà e *insieme* sentisse la sua esistenza (*Daseyn*), casi nei quali percepisce se stesso in quanto materia e *insieme* imparasse a conoscersi in quanto idealità o spirito (*Geist*), se tali casi ci fossero, allora egli avrebbe una rappresentazione a tutto tondo, cioè un'«intuizione completa» della propria umanità, cosicché l'oggetto che gli procurasse tale intuizione «gli servirebbe da simbolo della sua destinazione attuata» e dunque da «rappresentazione dell'infinito» (L, 129).

È chiaro, naturalmente, che di questi casi, in senso pieno, non ce n'è; è chiaro che non è possibile un'*intuizione adeguata* dell'originario e dell'infinito: ma *se* vi fossero, essi mostrerebbero all'opera un «nuovo impulso» che sarebbe orientato proprio sullo spazio relazionale degli altri due, sulla proporzione ottimale del loro 'spazio-di-gioco'. Questa proporzione, secondo Schiller, può essere così schematizzata: se l'oggetto dell'impulso formale è la forma e quello dell'impulso sensibile è la vita, l'oggetto dell'impulso al gioco si potrebbe definire «forma vivente». Ma la forma vivente non è altro che la caratterizzazione estetica del fenomeno in genere: ciò che porta con sé quell'armonia e conciliazione che, nel senso più ampio, si chiama *bellezza*. È dunque la bellezza che, per quanto è

possibile, potrebbe restituire in un'intuizione o in uno schema la proporzione ottimale dei due impulsi, ed è lo stato estetico, pertanto, a definire quella più originaria condizione di unità che nell'uomo precede ogni divisione. Questa si caratterizzerebbe (aggiunge Schiller con una notevole immagine sulla quale dovremo tornare) come una disposizione «a ricevere come si sarebbe prodotto e a produrre così come il senso aspira a ricevere» (L, 129). Impulso al gioco, bellezza e stato estetico, insomma, definiscono l'esser-uomo dell'uomo precisamente in quel territorio intermedio in cui la ragione può incontrare se stessa nel suo altro (il sensibile) e riconoscervisi come il libero annunciarsi di un ordine possibile. Schiller vi ha già fatto cenno, ma ci tornerà in modo tematico solo nelle ultime lettere: in questo incrocio di sensibilità e ragione, di ricettività e produttività ciò che sorge e si insedia nel suo apparire è il coesenziale appartenersi reciproco di uomo e mondo fenomenico.

Ecco in che modo, nelle battute finali della sua riflessione, Schiller ritorna sulla connessione tra il fenomeno della bellezza e lo stato estetico della soggettività che la incontra.

■ Schiller, *La bellezza*

Lettera XXV

Fin quando l'uomo, nel suo primo stato fisico, accoglie in sé il mondo sensibile in modo puramente passivo, cioè solo sentendolo, è ancora tutt'uno con esso e, appunto essendo egli stesso nient'altro che mondo, per lui non vi è ancora un mondo. Unicamente allorché egli nel suo stato estetico pone o *considera* il mondo fuori di sé, la sua personalità si separa da esso, e gli appare un mondo perché ha cessato di essere tutt'uno con esso*.

La considerazione (riflessione) è il primo rapporto liberale dell'uomo col mondo circostante. Mentre il desiderio afferra immediatamente il suo oggetto, la considerazione allontana il proprio e, appunto mettendolo al riparo dalla passione, lo rende sua proprietà vera e inalienabile. La necessità della natura, che nello stato della mera sensazione dominava l'uomo con intatto potere, nella riflessione lo abbandona: nei sensi sopravviene una subitanea pace, il tempo stesso, l'eternamente mutevole, si arresta, mentre i raggi dispersi della coscienza si raccolgono e un riflesso dell'infinito, la *forma*, si riverbera sul fondo instabile. Appena nell'uomo si fa luce, anche fuori di lui non è più notte; appena in lui si fa la quiete, anche la tempesta nell'universo si placa e le contrastanti forze della natura trovano pace fra stabili confini. Nessuna meraviglia, quindi, se gli antichissimi poemi parlano di questo grande avvenimento nell'intimo dell'uomo come di una rivoluzione nel mondo esterno, e danno veste sensibile al pensiero che vince le leggi del tempo nell'immagine di *Zeus* che pone fine al regno di Saturno.

Da schiavo della natura, qual è sinché si limita a sentire, l'uomo ne diventa legislatore non appena pensa. Quella che in precedenza lo dominava come mero *potere*, sta ora come *oggetto* dinanzi al suo sguardo. Tuttavia ciò che gli è oggetto non detiene alcun potere su di lui, dovendo

invece subirne il potere appunto per essere oggetto. In quanto l'uomo dà forma alla materia, e finché gliela dà, rimane invulnerabile ai suoi effetti: nulla può infatti ferire uno spirito, fuorché ciò che gli toglie la libertà, mentre lo spirito può dimostrare la propria dando forma all'informe. Unicamente dove domina la massa greve e priva di forma e tra limiti incerti oscillano profili confusi, là dimora la paura; l'uomo è superiore ad ogni terrore della natura, quando è in grado di darle forma e trasformarla in suo oggetto. Non appena inizia ad affermare la sua autonomia nei confronti della natura in quanto fenomeno, egli afferma anche la sua dignità rispetto alla natura in quanto potere e, con nobile libertà, si erge innanzi ai suoi dei. Questi gettano le maschere spettrali con le quali avevano angosciato la sua infanzia e lo sorprendono mostrandogli la sua stessa immagine, divenendo sue rappresentazioni. Il mostro divino dell'orientale, che governa il mondo con la cieca forza del rapace, nella fantasia greca si riduce entro l'amichevole profilo dell'umanità; cade il regno dei Titani e la forza infinita è domata con la forma infinita.

Tuttavia, mentre cercavo solamente di uscire dal mondo materiale e di passare nel mondo dello spirito, il libero corso della mia immaginazione mi ha già introdotto al centro di quest'ultimo. La bellezza che cerchiamo è già alle nostre spalle e l'abbiamo superata trascorrendo immediatamente dalla semplice vita alla pura forma e al puro oggetto. Un salto simile non appartiene alla natura umana e, intendendo andare di pari passo con questa, dovremo da capo fare ritorno al mondo dei sensi.

La bellezza è sicuramente l'opera della libera considerazione e con essa entriamo nel mondo delle idee – ma, si badi attentamente, senza perciò abbandonare il mondo sensibile, come avviene nella conoscenza della verità. Questa è il puro prodotto della separazione da tutto quanto è materiale e accidentale: è oggetto puro, in cui non può rimanere alcun limite del soggetto, pura autoattività senza mescolanza di passività. C'è sì un ritorno dalla più alta astrazione alla sensibilità, perché il pensiero smuove il senso interno e la rappresentazione dell'unità logica e morale si modifica in un sentimento di sensibile armonia. Ma quando ci dilettiamo in qualche conoscenza, distinguiamo con assoluta esattezza la nostra rappresentazione dalla nostra sensazione, e riteniamo quest'ultima come qualcosa di accidentale, che potrebbe benissimo venir omesso senza che perciò cessasse la conoscenza e la verità non fosse verità. Eppure sarebbe un'impresa affatto vana voler separare dalla rappresentazione della *bellezza* questo rapporto con la facoltà sensitiva; perciò non è sufficiente pensare l'una come effetto dell'altra, mentre dobbiamo trattare entrambe a un tempo e reciprocamente come causa ed effetto. Nell'intimo compiacimento procuratoci dalle conoscenze senza fatica distinguiamo il *passaggio* dall'attività alla passività e notiamo chiaramente che la prima è passata allorché subentra la seconda. Al contrario, nel piacere che ci procura la bellezza non si può distinguere una tale successione fra l'attività e la passività, e qui la riflessione si fonde così perfettamente col sentimento che crediamo di percepire immediatamente la forma. La bellezza, dunque, è per noi bensì *oggetto*, essendo la riflessione la condizione alla quale ne abbiamo una sensazione: purtuttavia è nel contempo uno *stato della nostra soggettività*, perché il sentimento è la condizione che ci permette di averne una rappresentazione. Insomma, è forma, perché la contempliamo, ma è insieme vita, perché la sentiamo. In una parola: è al tempo stesso nostro stato e nostro atto.

E appunto perché è queste due cose insieme, ci serve allora per provare invincibilmente che la passività non esclude affatto l'attività, né la materia la forma o la limitazione l'infinito e che, di conseguenza, la necessaria dipendenza fisica dell'uomo non sopprime la sua libertà morale. La bellezza prova questo e, devo aggiungere, *solo* essa lo può provare. Infatti, poiché nel godimento della verità o dell'unità logica la sensazione non è necessariamente una cosa sola col pensiero, ma lo segue accidentalmente, essa ci può provare puramente che a una natura razionale può seguirne una sensibile e viceversa; non però che entrambe sussistano insieme, non che influiscano

scambievolmente l'una sull'altra, non che debbano assolutamente e necessariamente unificarsi. Anzi, esattamente all'opposto, da tale esclusione del sentimento fin tanto che si pensa, e del pensiero fin tanto che si sente, dovrebbe potersi dedurre l'*incompatibilità* delle due nature, al pari di come i filosofi analisti non sanno appunto addurre prova migliore per l'attualità della ragion pura nell'umanità, se non il fatto che essa è richiesta. Ora, verificandosi nel godimento della bellezza o dell'*unità estetica* un'effettiva *unione* e uno scambio fra la materia e la forma, fra passività e attività, ciò mostra precisamente l'*unificabilità* delle due nature, l'attuabilità dell'infinito nella finitezza, e quindi la possibilità dell'umanità più sublime.

Così non possiamo più trovarci in imbarazzo per la necessità di trovare un passaggio dalla dipendenza sensibile alla libertà morale, dato che tramite la bellezza questa può perfettamente coesistere con quella, e che l'uomo non ha bisogno di sottrarsi alla materia per mostrarsi spirito. Nondimeno, se egli è già libero mantenendosi nella sensibilità, come istruisce l'evento della bellezza, e se la libertà è qualcosa di assoluto e sovrasensibile, come necessariamente comporta il suo concetto, allora non è più in questione in che modo l'uomo riesca ad elevarsi dalla limitatezza all'assoluto e ad opporsi nel suo pensiero e nel suo volere alla sensibilità, giacché questo è già avvenuto nella bellezza. Insomma, non ci si può più domandare come l'uomo passi dalla bellezza alla verità, la quale è potenzialmente già contenuta nella prima, bensì in quale maniera egli si apra la via da una realtà ordinaria a una estetica, dai semplici sentimenti del vivere ai sentimenti della bellezza. ■

Dunque la bellezza è l'oggetto dello stato estetico ma al tempo stesso è uno stato della soggettività, anzi è lo stato per eccellenza della soggettività. Nell'esperienza della bellezza, infatti, il mondo non ci sta di contro come oggettività ma ci viene incontro, ci si apre lasciandosi liberamente portare nel suo *apparire*. Questo apparire è preliminare a ogni oggettivazione e ad esso coopera il nostro libero riflettere, cioè un'attività intermedia tra oggettivazione intellettuale e percezione; un riflettere che, fondendosi completamente col sentire, non deve abbandonare il mondo sensibile ma piuttosto riceverlo immediatamente come forma.

Ora, è proprio sul concetto dell'apparenza che si concentrano le conclusioni di Schiller. Qual è, infatti, il fenomeno attraverso il quale al selvaggio si annuncia l'ingresso nell'umanità? È lo stesso presso tutti i popoli: il piacere per l'apparenza, l'inclinazione al gioco (in senso empirico) e all'ornamento. Ma non si tratta solo di un rilievo antropologico: infatti la presa di distanza nei confronti della realtà e l'interesse per l'apparenza coincidono con un ampliamento (*Erweiterung*) dell'umanità, con un'estensione dell'esser-uomo dell'uomo, e ciò accade, fa osservare con finezza Schiller, perché «la realtà delle cose è opera delle cose, ma l'apparenza delle cose è opera dell'uomo, e un animo che si

nutre di apparenza non gode già più di quello che riceve bensì di quello che fa» (L, 225).

Questo punto è essenziale per comprendere senza equivoci il non facile concetto schilleriano di «apparenza». Si può notare come qui venga a pieno chiarimento ciò che in precedenza era stato detto dell'impulso al gioco definito come una disposizione «a ricevere come si sarebbe prodotto e a produrre così come il senso aspira a ricevere» (L, 129) e che ora viene riformulato in termini di stato estetico e di esperienza della bellezza in quanto piacere che si lega all'apparire. Nel suo senso più radicale l'apparire è dunque da intendere come il dischiudimento di uno spazio che si dispone all'incrocio tra il ricevere e il produrre e cioè come l'apertura originaria di un mondo proprio dell'uomo: in quello spazio, infatti, compaiono proprietà che sono bensì oggettive ma che resterebbero inesplicithe e virtuali se la prassi umana non le facesse apparire. Per questo Schiller si preoccupa, nelle sue ultime considerazioni, di liberare completamente il concetto di apparenza dalle interpretazioni che lo intendono come illusione o simulazione e lo contrappongono alla realtà e alla verità. Se la dimensione dell'apparire è il proprio dell'uomo, ogni suo allargamento, purché tenuto nei confini che gli sono propri, purché l'apparenza si mantenga «schietta e autonoma», non può che allargare la libertà e la responsabilità dell'uomo, cioè incrementare le proprietà del mondo in quanto mondo dell'uomo. In questo elogio dell'apparenza è da vedere, in definitiva, il progetto di un'interminabile umanizzazione del mondo, al quale è dedicata l'ultima lettera.

È necessario a questo punto trarre almeno una conclusione sull'itinerario che Schiller ci ha fatto compiere nelle sue *Lettere*. Lo faremo sottolineando come la via trascendentale alla bellezza, una volta trovato il suo compimento nel concetto di apparenza, si ricolleggi, da ultimo, al progetto etico-politico di educazione estetica. Dev'essere infatti chiaro che il compito di ricostruire l'integrità dell'uomo non risponde all'esigenza genericamente umanistica di un ideale di compiutezza e organicità ma significa innanzitutto ed essenzialmente restituire l'uomo alla condizione di farsi responsabile del mondo che gli è proprio. Una condizione che consiste nell'assumere liberamente il dominio dell'apparire (che la natura gli ha donato ma di cui lui e lui solo è l'autentico responsabile) e nell'elaborarlo secondo un'interminabile

Erweiterung. È in questo spazio, infine, che l'arte è tenuta a ricostituirsi sempre di nuovo come un'esperienza di verità: più precisamente, si potrebbe aggiungere, come un modo eminente di far accadere storicamente una condizione necessaria dell'esser-uomo dell'uomo.

Schiller ha dunque spinto l'estetica critica ben oltre i limiti di una concezione riflessiva dell'arte provvedendola di uno sguardo storico che presenta analogie non estrinseche con quello di Vico, pur se in ultima analisi è la fondazione trascendentale a riassorbirlo in sé. Con la dottrina degli impulsi, inoltre, Schiller ha orientato l'estetica critica in una direzione lungo la quale essa avrebbe prodotto in Nietzsche uno sviluppo tanto coerente quanto inconsapevole delle sue origini kantiane. Nietzsche conserva infatti di Kant il radicamento dell'estetico nell'orizzonte di una costituzione originaria del soggetto, ma riceve da Schiller la concezione 'pulsionale' e la prospettiva storica che lo porteranno ad assumere tematicamente l'opera d'arte tragica in quanto apice (insieme storico e metafisico) di un'esperienza estetica della verità. Per quanto essenziale ai fini di una comprensione del moderno, la direttrice Kant-Schiller-Nietzsche, come si è già detto, resta nondimeno un episodio isolato e sarà solo in Heidegger che potremo vederla riapparire nel contesto di una decisiva chiarificazione che sarà, al tempo stesso, il suo più netto superamento. Prima di raggiungere Heidegger, però, bisognerà ricostruire attraverso un rapido percorso le principali direttrici estetiche che, in diverso modo dipendenti dall'apertura critica kantiana, ne segnarono più che lo sviluppo o l'articolazione il parziale occultamento: ciò accade innanzitutto con Fichte, i cui pensieri sull'arte dimostrano come la radicalizzazione di alcuni aspetti della filosofia critica abbia comportato una parallela incomprensione dell'originarietà dell'estetico.

3. Fichte

Come abbiamo accennato, nelle sue lettere *Sull'educazione estetica dell'uomo* Schiller si richiama per ben due volte a Fichte, che fu suo collega all'università di Jena e non mancò di esercitare su di lui un notevole influsso filosofico. Se la lettera IV conteneva un accenno assai positivo alle idee fichtiane sull'umanità ideale dell'uomo, la lettera XIII proponeva invece un sostanziale riferimento polemico. Schiller contestava, infatti, l'eccessiva facilità con cui, nell'ambito della filosofia critica e trascendentale, ci si abituava a pensare il mondo materiale della sensibilità in termini di mero ostacolo alla realizzazione della ragione. Se questo può al limite far parte della 'lettera' della filosofia kantiana, certamente,

concludeva Schiller, non fa parte del suo 'spirito'. Tale distinzione tra lo spirito e la lettera, assieme alle diverse questioni che sorgevano dal conflitto tra il sensibile e il razionale e dal possibile ruolo mediatore dell'impulso estetico e dell'opera d'arte rispetto alla cultura e alla politica, diedero a Fichte lo spunto per puntualizzare le proprie idee in materia. Anch'egli si affidò per l'occasione alla forma epistolare e intitolò il suo scritto *Sullo spirito e la lettera nella filosofia*. Nel 1795 le prime lettere erano state accolte da Schiller in vista della pubblicazione su «Die Horen». Tuttavia, appena il poeta ne terminò una più attenta lettura, si rese conto del fortissimo potenziale polemico nei suoi confronti e le rispedì al mittente (pur trascrivendole nottetempo, per poterne discutere con l'amico Goethe). Questo episodio causò la rottura dell'amicizia tra Schiller e Fichte, il quale trovò modo di pubblicare le sue lettere (in numero di tre e senza mai portarle a compimento) soltanto quattro anni più tardi.

▷ Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) affidò il suo pensiero soprattutto alle *Lezioni sulla missione del dotto*, in cui il fine morale di un'educazione del genere umano veniva posto come compito fondamentale della filosofia, e alla *Dottrina della scienza*, riscritta e ripubblicata diverse volte a partire dal 1794. In quest'ultimo scritto, Fichte radicalizzava la filosofia critica kantiana nel senso di un idealismo etico-pratico, che poneva al centro del discorso l'attività libera e formativa dell'Io umano e la sua possibilità di accedere ad un sapere assoluto. La riconduzione idealistica dei diversi settori del pensiero di Kant a un fondamento unitario e soprattutto la valorizzazione del tema dell'«immaginazione produttiva» esercitò un influsso incalcolabile tanto sul Romanticismo tedesco (in particolare su Friedrich Schlegel) che su Hölderlin, Schelling e Hegel.

Lo scritto *Sullo spirito e la lettera in filosofia* (SLF) si apre con il riferimento a un non meglio definito «amico» (evidentemente lo stesso Schiller) che nutrirebbe, al lato della sua attività principale (l'arte poetica), interessi di carattere filosofico. A Fichte interessa qui principalmente riprendere il problema dello «spirito in generale» (SLF, 44). Lo spirito, tuttavia, si mostra in modo particolarmente esemplare in alcuni prodotti – quelli dell'arte e della natura – che suscitano atteggiamenti di attrazione,

indugio e contemplazione in quell'essere capace di sentimento che è l'uomo. Vi sono prodotti perfetti, che tuttavia non attraggono, e prodotti che invece sanno suscitare l'attenzione dell'intelletto e dell'immaginazione, mostrando di possedere, a differenza dei primi, qualcosa come una «forza vivificante per il nostro senso interno» (SLF, 46). Lo spirito, dice Fichte quasi citando Kant, è esattamente quella forza che vivifica l'opera d'arte autentica come prodotto del genio. Come si vede, queste considerazioni si muovono in modo consapevole all'interno di un limpido approccio estetico-critico al problema dell'arte. I prodotti artistici, le opere, non sono che esempi particolarmente pertinenti di come lo spirito possa vivificare le facoltà dell'animo, ossia di come un'ispirazione 'geniale' possa sopravanzare il gusto e il senso comune del pubblico in vista di un più alto sentimento di universalità. L'artista, dice inoltre Fichte, non si limita a servirsi di rappresentazioni, quali ad esempio le immagini elevate della religione, gli orrori del giudizio universale o i dolori dell'innocenza paziente. Rispetto a tutto ciò, l'artista «dotato di spirito» mette ancora qualcosa in più, cioè rende 'vere' delle impressioni sensibili che altrove non sarebbero tali, e soprattutto ingenera un peculiare stato d'animo in cui ci si sente afferrati e catturati dalla sua opera. Ma che cosa viene colto davvero nell'opera dell'artista di spirito e in quelle rappresentazioni o idee estetiche che ne fanno un prodotto così rilevante? Su cosa poggia la maggiore originarietà dello spirito – nel senso di *ingenium*, di 'genio' – sul gusto? E più precisamente, si chiede Fichte al termine della prima lettera, «grazie a quale arte l'artista ha indovinato quel che nessuna riflessione gli avrebbe fatto trovare?» (SLF, 47).

■ *Fichte, Estetica, etica e politica*

Alla domanda proposta alla fine della mia precedente lettera, Lei risponde nel modo seguente:

«In nessun altro luogo se non nella profondità del suo proprio petto, l'artista dotato di spirito può aver trovato quel che, celato ai miei occhi e agli occhi di tutti, sta nel mio petto. Egli conta sulla concordanza di altri con lui, e in questo calcolo non si sbaglia. Noi vediamo come sotto il suo influsso la massa, se solo è un po' istruita, realmente si raccolga in un'unica anima, come scompaiano tutte le differenze individuali nel modo di sentire, come i cuori di tutti siano toccati da una stessa paura o da una stessa compassione o da uno stesso piacere spirituale. L'artista deve, quindi, nella misura in cui è tale, avere dentro di sé quel che è comune a tutte le anime colte, e in lui, nel momento dell'ispirazione, deve abitare, al posto del senso individuale, che separa e distingue noi altri, per così dire, il senso universale dell'umanità intera e questo senso soltanto. Noi tutti siamo in varia maniera diversi gli uni dagli altri; nessuno è completamente uguale ad un altro, tanto poco nel carattere spirituale quanto in quello corporeo. Tutti quanti, però, i più

vicini e i più lontani, a seconda della misura di uniformità o di diversità fornitaci dalla cultura, dobbiamo avere, già alla superficie del nostro spirito o nelle sue profondità più segrete, dei punti di unificazione; infatti, ci comprendiamo, possiamo comunicare gli uni con gli altri, e tutti i rapporti umani non sono stati, sin dall'inizio, nient'altro che un ininterrotto conflitto reciproco di tutti i singoli, ciascuno dei quali ha cercato di convincere del suo punto di vista ognuno degli altri con cui nel corso della vita avesse avuto contatto. Quel che non è facile per nessuno, e a nessuno riesce completamente, riesce all'artista, perché l'artista muta lo scopo, nella misura in cui rinuncia a rappresentare la propria individualità negli altri; sacrifica, invece, questa stessa individualità, per fare non di essa ma di quei punti di unificazione che si ritrovano in tutti i singoli il carattere individuale del suo spirito e della sua opera. Per questo motivo, quel che lo ispira si chiama genio, alto genio: un'essenza che proviene da una sfera più alta, nella quale tutte le linee di confine più basse e terrene che determinano il carattere individuale degli uomini della terra non si distinguono più e svaniscono in una nebbia sottile.

Poiché è impossibile che i mezzi di cui egli si serve per risvegliare in noi quel senso comune, per lavorare su di esso e per far tacere l'individualità almeno finché egli ci tiene sotto il suo influsso, poiché è impossibile che questi mezzi e il loro nesso necessario con l'effetto che producono siano stati trovati tanto facilmente con la riflessione e in rapporto con il loro scopo determinato da concetti (per lo meno, tutti gli sforzi per ottenerli in questo modo finora sono falliti), egli può essere giunto alla loro conoscenza solo grazie all'esperienza, alla più intima esperienza compiuta su di sé. Ha sentito egli stesso, una volta, quel che fa sentire a noi, e le stesse forme che adesso fa comparire come per incanto davanti al nostro occhio, senza che si indaghi lungo quale cammino siano giunte davanti al suo, hanno una volta cullato lui stesso portandolo a quella dolce ebbrezza, a quella incantevole follia da cui noi tutti siamo afferrati quando leggiamo una sua poesia o quando cogliamo il movimento in un suo dipinto o quando ascoltiamo il suono del suo flauto. È tornato al freddo pensiero e presenta con arte sobria quel che ha scorto nel rapimento, per coinvolgere nel suo smarrimento, il cui caro ricordo ancora lo riempie con toccante mitezza, l'intero genere umano e per distribuire su tutta la specie la colpa che la specie nel suo disporsi secondo un ordine ha caricato su di lui. Dove vivono uomini colti, il ricordo della sua ispirazione da lungo tempo estinta sarà celebrato fino alla fine dei giorni con la ripetizione. [Così, Huon sta saldo sui piedi, mentre intorno a lui tutto si muove nella danza circolare provocata dall'influsso del suo corno fatato, che continuerà a risuonare nei tempi più lontani, per trascinare gli spiriti delle generazioni future nello stesso delirio, nella stessa danza, mentre i secondi scorrono via]».

In questo modo, Lei risolve il problema che ci siamo posti, e io credo che Lei abbia ragione. Ma mi consenta di chiarire ulteriormente, insieme a Lei, la Sua opinione, di scomporla nelle sue parti costitutive più piccole, di svilupparla a partire dai suoi motivi fondamentali, per fare di quel senso universale che Lei pone alla base della Sua spiegazione qualcosa di determinato, per scorgere come sorga quell'impressione che, secondo Lei, tale senso produce sull'anima dell'artista, per comprendere, nella misura in cui è possibile, perché questo stesso senso si trasmetta tanto facilmente e tanto universalmente.

In maniera pienamente autonoma rispetto ad ogni esperienza esteriore e senza il sostegno di attività estranee, l'artista deve sviluppare dalla profondità del suo proprio animo quel che, celato agli occhi di tutti, si trova nell'anima umana; egli deve solo sotto la guida della sua capacità divinatoria presentare all'intera umanità punti di unificazione che in nessuna esperienza finora compiuta si sono rivelati come tali. Ma a quel che nell'uomo è indipendente, e che sfugge ad ogni determinazione dall'esterno, diamo il nome di impulso. L'impulso è solo l'impulso è il supremo ed unico principio dell'autoattività in noi; soltanto l'impulso fa di noi degli esseri

autonomi, capaci di osservare e di agire. Per quanto ampiamente possa estendersi l'influsso delle cose esterne su di noi, esso certamente non si estenderà mai tanto da produrre dentro di noi quel che quelle cose non hanno e da far sì che nel loro effetto su di noi ci sia proprio il contrario di quel che esse stesse contengono in quanto causa. L'autoattività, che dell'uomo dischiude il carattere e che lo distingue da tutto il resto della natura, ponendolo al di fuori dei limiti di essa, deve fondarsi su qualcosa di propriamente umano; e propriamente umano è l'impulso. L'uomo è uomo grazie al suo impulso, e dalla maggiore o minore forza ed efficacia dell'impulso, dell'interno vivere ed anelare [*Streben*] dipende che tipo di uomo ognuno è.

Solo grazie all'impulso l'uomo è un'essenza che produce rappresentazioni. Anche se la materia della sua rappresentazione potesse essergli fornita, come vogliono alcuni filosofi, per mezzo di oggetti e anche se fosse possibile far scorrere dentro di lui, da tutte le parti, le immagini per mezzo di cose, egli avrebbe pur sempre bisogno dell'autoattività per cogliere quegli oggetti e quelle cose e farne una rappresentazione. Le creature senza vita, nello spazio intorno a noi, creature verso cui devono affluire immagini che attraversano tutto l'universo, così come affluiscono verso di noi, non possiedono nulla di simile. C'è bisogno di questa autoattività per ordinare secondo punti di vista arbitrari queste rappresentazioni; ora con l'osservazione della forma esteriore di una pianta, per poterla riconoscere e soprattutto distinguere da quelle simili; ora con l'individuazione delle leggi in base alle quali la natura può aver prodotto questa forma; ora con la ricerca del modo in cui quella pianta potrebbe essere usata per l'alimentazione o per l'abbigliamento o per la cura di malattie. C'è bisogno dell'autoattività perché la nostra conoscenza degli oggetti cresca e si estenda ininterrottamente; e solo grazie ad essa quella stessa stella che per l'incolto uomo primitivo continua ad essere un lumicino, allo splendore del quale egli ritrova i suoi arnesi agricoli, diventa per l'astronomo un grande e solido corpo celeste che si muove in incommensurabili distanze secondo leggi inviolabili.

Nella misura in cui l'impulso, in questo modo, sfocia nella produzione di una conoscenza, e sotto questo rispetto, possiamo chiamarlo, per amore di chiarezza e di brevità, impulso alla conoscenza, come se esso fosse, per così dire, un *impulso fondamentale* particolare (cosa che esso però non è, giacché esso e tutti i particolari impulsi e forse cui possiamo inoltre dare questo nome sono solo utilizzazioni particolari dell'unica indivisibile forza fondamentale posta nell'uomo, e ci si deve accuratamente guardare dall'interpretare in altro modo analoghe espressioni in questo o quello scritto filosofico), l'impulso alla conoscenza viene dunque, in certa misura, sempre soddisfatto. In ogni uomo vi sono conoscenze, e senza conoscenze un uomo non sarebbe un uomo, ma qualcos'altro. Questo impulso, quindi, si esprime in generale grazie al suo effetto; dall'effetto risaliamo alla causa nel soggetto autoattivo, e solo in questa maniera perveniamo tanto all'idea che quell'impulso ci sia, quanto alla conoscenza delle sue leggi.

L'impulso, nella misura in cui sfocia non nella semplice conoscenza della cosa così come essa è, ma nella determinazione, variazione e formazione della stessa così come dovrebbe essere, prende il nome di impulso pratico e non viene sempre soddisfatto; il che va preso nel significato più stretto, giacché a rigore ogni impulso è pratico, spingendo all'autoattività, e, in questo senso tutto nell'uomo si fonda sull'impulso pratico, non essendoci in lui nulla che non si debba all'autoattività. Nella misura in cui, poi, sfocia in una certa determinata rappresentazione, solo per la rappresentazione stessa e assolutamente non per la cosa che ad essa corrisponde, e neanche per la conoscenza di tale cosa, questo impulso, che nella sua generalità non ha ancora un nome, vogliamo provvisoriamente chiamarlo impulso estetico, per usare il nome che finora è stato dato ad un certo tipo di impulsi. È chiaro che si può aver notizia degli impulsi estetici non nello stesso modo in cui si ha notizia degli impulsi alla conoscenza, risalendo cioè da un effetto alla sua causa, e ci si chiede, allora, come se ne sia avuta notizia. Ma prima di rispondere a questa

domanda, Lei ci consentirà di distinguere con una precisione ancora un po' maggiore gli impulsi appena presentati. [...]

Così, nelle epoche e nei paesi in cui prevale la schiavitù, manca al tempo stesso il gusto; e se, da una parte, non è consigliabile lasciare liberi gli uomini prima che si sia sviluppato il loro senso estetico, dall'altra parte è impossibile sviluppare tale senso prima che essi siano liberi; e l'idea di elevare per mezzo dell'educazione estetica gli uomini alla dignità della libertà e poi, attraverso questa dignità, alla libertà stessa, ci conduce ad un circolo vizioso se non troviamo prima un mezzo per risvegliare nei singoli di cui è fatta la grande massa il coraggio di non essere padroni o servi di alcuno. In una tale epoca, l'oppresso deve darsi da fare per mantenersi in vita sotto il piede dell'oppressore, per procurarsi l'aria di cui ha bisogno e per non essere calpestato completamente, mentre l'oppressore interverrà, di fronte ai contorcimenti e alle trasformazioni del primo, per restare in equilibrio e per non essere rovesciato; costretto nella sua situazione priva di vie d'uscita, l'oppressore accresce il suo peso e la sua pressione; in questo modo, le trasformazioni dell'oppresso diventano ancora più angosciose e ardite, mentre però la pressione dell'altro si fa più pesante, e così, attraverso un comprensibilissimo effetto reciproco, in una sciagurata progressione, il disagio aumenta; nessuno dei due ha tempo, e ne avrà sempre di meno, per respirare, per vedere se stesso con calma e per tenere i sensi aperti di fronte al bell'influsso della natura amica. Entrambi conservano per tutta la vita il gusto acquisito nel periodo in cui non avevano addosso altro che fasce da neonati; il gusto per il colore sfavillante, il colore che eccita violentemente l'occhio ottuso, il gusto per lo splendore dei metalli ricchi; e l'artigiano bisognoso si affretta ad approntare il gioiello per il benestante, onde ricevere da lui il misero salario di cui ha bisogno per vivere. Così, nell'impero romano, l'arte decadde di pari passo con la libertà, finché, sotto Costantino, essa dovette porsi al servizio dello sfarzo barbarico. Così, gli elefanti dell'imperatore della Cina vengono bardati con pesanti stoffe dorate e i cavalli dei re persiani bevono da recipienti d'oro massiccio.

Anche se non maggiormente oppressivo, certamente però più disgustoso e più inquietante per l'arte è vedere come, sotto cieli più liberi e sotto tiranni più miti, coloro che stanno nel mezzo dei due estremi e ai quali tutto il mondo permette di essere liberi non si servono di quest'ultimo resto di libertà, che sembra essere stato gettato nell'insieme delle cose, come grano da semina per il raccolto delle generazioni future, da un genio che regna sull'umanità, ma impongono i loro servizi in cambio di un ringraziamento a quegli stanchi dominatori dell'eterna uniformità e si rammarichino del fatto che nessuno si curi dei loro inchini straordinari e delle loro adorazioni e del fatto che a loro non voglia riuscire di dare a questi stessi gesti un'importanza politica che in se stessi non hanno. Si soppesa, poi, con esattezza cavillosa, quanto all'utilità futura, tutto quel che è legato alla formazione; si chiede alla speculazione, innocuamente oziosa, prima che essa passi la soglia di casa nostra, che cosa ci possa offrire; romanzi e opere teatrali vengono vagliati con il criterio della moralità; non si vede nulla di male nel confessare pubblicamente che si trova che un'*Ifigenia* o un'epistola scritta nello stesso tono manchino di poesia; e si avrebbe anche il coraggio di definire Omero un versificatore insulso, se non si ammettesse poi che è scusabile per la purezza del suo greco.

Ma proprio la condizione descritta, in base alla quale dobbiamo incominciare la nostra vita con l'esperienza, ci apre, come abbiamo detto sopra, l'unico passaggio possibile alla vita spirituale. Non appena il bisogno immediato è tolto e più nulla ci spinge a mobilitare affannosamente ogni conquista spirituale per poterla, subito, di nuovo utilizzare per le nostre necessità, l'impulso alla conoscenza si rivolge alla conoscenza stessa. Incominciamo a far scivolare il nostro occhio spirituale sugli oggetti, e gli permettiamo di soffermarsi su di essi; li osserviamo da più parti, senza tenere conto di un loro possibile uso; ci assumiamo il rischio di una premessa incerta, e

attendiamo con calma la conclusione corretta. Ci domina quell'unica avidità che è nobile, quella di raccogliere tesori spirituali solo per possederli e per essere deliziati alla loro vista, quando non ci servano per vivere e non portino impresso quel marchio che dà loro un prezzo; abbiamo il coraggio di investire una parte della nostra ricchezza, più indifferenti di fronte alla possibile perdita, in esperimenti che possono fallire. Abbiamo compiuto il primo passo per staccarci dall'animalità che è in noi. Nasce la liberalità dei sentimenti, il primo grado dell'umanità.

Con questa osservazione degli oggetti, tranquilla e priva di scopi, compiuta mentre il nostro spirito è sicuro e non vigila su di sé, si sviluppa, senza alcun intervento da parte nostra, il nostro senso estetico, seguendo il filo conduttore della realtà. Ma dopo che il cammino di entrambi ha proceduto per un certo tratto congiuntamente, il senso estetico, giunto al bivio, di buon grado si separa e procede per conto proprio, senza la guida della realtà. Quante volte il Suo occhio si sarà posato sulla regione che sta dietro alla Sua casa di campagna. Se Lei avesse osservato quella regione, non per vedere in che modo avrebbe potuto evitare aggressioni notturne dei malfattori, ma senza altro scopo che l'osservazione, allora le verdi piante da semina e, dietro di esse, i vari tipi di trifoglio e, ancora oltre, il grano alto, non sarebbero stati solo oggetti di conoscenza, oggetti da fissare alla memoria, perché la Sua osservazione si sarebbe soffermata con piacere sul fresco verde delle piante da semina, per ampliarsi poi fino ai vari tipi di trifoglio, per innalzarsi infine, scivolando dolcemente sulle onde increspate del grano, fino alla collina. Lì, sull'altura, doveva esserci, Lei diceva, un piccolo villaggio nascosto tra gli alberi o un boschetto. Lei non desiderava di avere una casa in quel villaggio o di passeggiare sotto l'ombra di quel boschetto; e Le sarebbe capitata la stessa cosa se qualcuno a Sua insaputa avesse riprodotto con uno strumento ottico solo l'apparenza di quel che Lei desiderava. Quale ne è stata l'origine? Il Suo senso estetico, alla vista dei primi oggetti, mentre tali oggetti inaspettatamente lo soddisfacevano, era già stato risvegliato; ma il fatto che questa visione dovesse interrompersi tanto bruscamente e il Suo sguardo perdersi nel vuoto oltre la collina lo offendeva. Secondo la Sua esigenza, la visione avrebbe dovuto chiudersi con una fine adeguata, per completare e perfezionare il bell'insieme che aveva incominciato a formarsi; e la Sua immaginazione, guidata fin lì da quel senso, era ora in grado di cogliere quella esigenza.

In questo esempio, Lei vede una breve storia dello sviluppo di tutta la nostra capacità estetica. Durante la quieta osservazione, che non mira più alla conoscenza di quel che da lungo tempo è già conosciuto, ma che, per così dire, ancora una volta si dirige verso quel che nell'oggetto è superfluo, nell'anima oziosa si sviluppa, mentre il desiderio di sapere tace e l'impulso alla conoscenza è soddisfatto, il senso estetico. Un certo oggetto ha la nostra approvazione senza avere suscitato alcun interesse, tutti giudichiamo cioè che esso vada bene così com'è, che esso sia adeguato ad una certa regola, che non seguiamo oltre; tuttavia, questo non fa sì che all'oggetto attribuiamo un più grande valore. Un altro oggetto non ottiene questa approvazione senza che noi ci diamo un gran da fare per trasformarlo. Sembra che a noi tocchi solo di mostrare che nel contempo possediamo un certo senso e che siamo padroni di una certa conoscenza, che non è nient'altro che conoscenza e che non deve approdare a nulla né essere adoperata per nessuno scopo.

Questa capacità si chiama gusto; anche l'abilità nel giudicare correttamente ed universalmente in questo ambito si chiama in modo eminente gusto; e il contrario si chiama mancanza di gusto.

Da questo modo di osservare che continua a seguire il filo conduttore della realtà, modo in cui non si tratta di stabilire la costituzione reale delle cose, ma di trovare la concordanza con il nostro spirito, ben presto l'immaginazione, educata in questo modo alla libertà, si solleva fino alla piena libertà; una volta approdata nell'ambito dell'impulso estetico, essa vi si sofferma, anche quando questo impulso, deviando dalla natura, costruisce forme non così come si trovano in natura, ma

come dovrebbero essere secondo l'esigenza da quell'impulso avanzata, e questa libera capacità creativa si chiama spirito. [Il gusto giudica il visibile, lo spirito crea l'invisibile]. Il gusto giudica quel che è dato, lo spirito crea. Il gusto è completamento della liberalità, lo spirito quello del gusto. Si può avere gusto senza avere spirito, ma non spirito senza gusto. Grazie allo spirito, la sfera del gusto, che di per sé è inclusa entro i confini della natura, viene ampliata; i suoi prodotti, con l'arte, forniscono al gusto nuovi oggetti, spingendo il gusto a svilupparsi ulteriormente, senza per questo portarlo mai all'altezza propria dello spirito. Ognuno può formarsi un gusto, mentre non è certo che ognuno possa elevarsi fino alla spiritualità.

Lo scopo infinito ed illimitato del nostro spirito si chiama idea, e nella misura in cui una parte dell'impulso è rappresentata in un'immagine, quello scopo si chiama ideale. Lo spirito è quindi una capacità di avere ideali.

Lo spirito lascia dietro di sé i limiti della realtà, e nella sfera sua propria non ci sono limiti. L'impulso cui esso è affidato prosegue all'infinito. Per il suo tramite, lo spirito viene portato da una prospettiva all'altra, e non appena ha raggiunto una meta che si era proposto, gli si aprono nuovi campi. Nel limpido etere della sua terra d'origine non ci sono altre vibrazioni all'infuori di quelle prodotte dalla sua ala. ■

Come si vede, la radicalizzazione pratica della filosofia kantiana si oppone consapevolmente al superamento estetico-pedagogico prospettato ad esempio da Schiller. La sostanza dell'autoattività dell'uomo è per Fichte di carattere eminentemente pratico. Qui «pratico» è tutto ciò che si riferisce all'eterna persistenza di un conflitto (che *deve* essere disciplinato) di ordine (i) fisico-materiale, (ii) etico e (iii) politico. Sulla strada di quell'affermazione della propria volontà che è la libertà individuale, l'uomo incontra costantemente un ostacolo che ha il dovere di superare, per attingere al proprio essere-uomo. In tal senso, la sua attività consiste essenzialmente in un unico impulso fondamentale, che è appunto di carattere pratico e attivo-formativo. Rispetto ad esso, tanto l'impulso conoscitivo che l'impulso estetico hanno un carattere meramente rappresentativo e derivato. Tuttavia, qui bisogna far attenzione a non cogliere soltanto l'aspetto riduttivo di quella che Fichte ha definito una «breve storia di tutta la nostra capacità estetica». In questa 'storia' c'è infatti non soltanto una contestazione del progetto utopico schilleriano, ma anche una fondamentale riconduzione dell'estetica (così come della speculazione teoretica) al più originario orizzonte di una filosofia pratica, declinata qui particolarmente in senso etico-politico. Questa riconduzione dell'estetico al politico costituisce a suo modo un'indubbia riattivazione di quel più ampio orizzonte pratico che abbiamo visto venir meno proprio con l'estetica moderna, cosa che Fichte intuisce pienamente. Se in effetti l'impulso estetico che si genera a partire dal

pratico non vuole restare mera progettazione di immagini dell'anima (una rappresentazione per la rappresentazione, cioè fine a se stessa e al soggetto che se ne compiace), esso deve farsi carico dei rapporti tra il gusto e la sfera etico-politica. Ma, ed ecco il punto, l'opera d'arte e il senso estetico che vi si riferisce non hanno *in se stessi*, secondo il rimprovero che Fichte indirizza al progetto di Schiller, la forza per innestare un mutamento delle condizioni esteriori e realizzare quell'ideale di un'umanità libera, dal quale piuttosto dipendono integralmente, sia in senso materiale che intellettuale. Per Fichte, che era stato a suo tempo autore di un anonimo *Contributo a rettifica dei giudizi del pubblico sulla Rivoluzione francese* (1793), è la maturità politica a poter concedere un'educazione estetica, e non il raffinamento dei sensi a mettere in moto un cambiamento politico effettivo. Inoltre, laddove l'educazione estetica genera un rinnovamento morale, essa resta semplicemente parte di un'etica genuina, e laddove invece non ne è capace rimane soltanto 'estetica', cioè attività legata a un dominio esclusivamente rappresentativo, che non solo è eticamente irrilevante, ma di volta in volta tributario della situazione storico-politica contingente (si ricordi l'efficace esempio di un'arte che in tempi di oppressione si limita alla produzione di gioielli per lo «sfarzo barbarico»). La liberalità dei sentimenti è bensì il primo grado dell'umanità, ma essa è totalmente dipendente dal progresso pratico di ogni comunità storica.

Questo tipo di riconduzione/riduzione dell'estetica alla filosofia pratica, che qui resta il contrassegno del pensiero radicale di Fichte, non sarà naturalmente l'unica configurazione possibile dei rapporti tra le due sfere in età moderna, come vedremo soprattutto considerando la proposta teorica complessiva dell'ermeneutica novecentesca. Evidentemente, però, il rischio di una riduzione così radicale dipende dal modo in cui l'estetico e il pratico vengono intesi tanto nei loro confini quanto nella loro sostanza concettuale. Limitandosi al solo esempio di Aristotele, grazie al quale abbiamo fatto esperienza della fortissima coesione dei due ambiti nell'antichità, sarebbe infatti agevole contestare anche a livello storico ogni pretesa necessità del riduzionismo fichtiano, entro il quale l'estetica, anziché tentare di ripensare e di ridefinire i suoi rapporti con la verità pratica, scade in fin dei conti in un totale dissolvimento, legato alla perdita di ogni originarietà storica.

▷ È proprio quest'ultima, per inciso, la prospettiva che contrassegnerà la riflessione sull'arte ispirata a Karl Marx (1818-1883) e al suo materialismo storico, che non a caso prese le mosse proprio da un aspro confronto critico con l'idealismo di Fichte e di Hegel, ma finì per mantenere al proprio interno moltissimi tratti salienti della loro impostazione. Nel XX secolo, pensatori ed estetologi del calibro di György Lukács (insieme agli esponenti del realismo socialista che si diffuse nell'allora Unione Sovietica e in tutti i paesi ad essa legati) si inseriranno a pieno titolo, come fautori di un'«estetica del rispecchiamento», in questa risoluzione netta e senza appello dell'arte e della sfera estetica in genere all'ambito della progettualità politica e 'rivoluzionaria'. Tuttavia, come vedremo più avanti grazie agli esempi di Benjamin e Adorno (ai quali potrebbero aggiungersi i nomi di Ernst Bloch e Herbert Marcuse), ci fu al contempo un «marxismo critico» (quello della cosiddetta Scuola di Francoforte) che dall'interno del materialismo storico e della critica all'Idealismo fu in grado di impostare la questione del rapporto tra arte, verità e politica in modo ben più attuale e problematico.

La riflessione di Fichte ha costituito esattamente il «pendant» negativo del tentativo di Schiller. Laddove quest'ultimo ripensa il trascendentale kantiano in direzione estetica, includendo nel suo percorso l'arte, la storia e l'orizzonte pratico in termini di educazione estetica dell'uomo, Fichte procede invece in direzione esclusivamente etico-politica. Con ciò, però, egli non si pone più in grado di vedere quei problemi lasciati aperti da Kant, che invece Schiller aveva potuto far emergere soltanto sul presupposto di un'assoluta originarietà dell'arte in rapporto alla definizione insieme storica e trascendentale dell'essenza dell'uomo. La radicalizzazione praxeologica di Fichte avrebbe potuto consentire da parte sua la riattivazione di un tema, quello appunto del rapporto tra arte e verità della «praxis», che avevamo visto emergere in modo compiuto con Aristotele, ma solo per venire occultato di lì a poco dalla stessa cultura antica e giungere poi fino al suo completo riassorbimento nell'orizzonte moderno del gusto e del sentimento estetico. Fichte ha però definitivamente spezzato ogni possibile equilibrio tra etica ed estetica e per un suo adeguato ripensamento (che ne costituirà insieme una composizione e una riattivazione) occorrerà attendere l'ermeneutica novecentesca. Ad ogni modo, sia Schiller che Fichte lasciano a loro volta in eredità al secolo successivo un patrimonio concettuale decisivo, che rappresenterà sostanzialmente un potente filtro di lettura del

criticismo kantiano per i due autori capitali che ora incontreremo: Schlegel e Schelling. Rappresentanti eminenti rispettivamente del Romanticismo e dell'Idealismo, entrambi convergono nell'occultamento (che è al contempo radicalizzazione e oltrepassamento) del quadro kantiano, del quale spezzano soprattutto l'essenziale equilibrio tra sensibile e soprasensibile che contrassegna per Kant la finitezza dell'uomo. Per entrambi, l'arte diviene adesso espressione diretta dell'infinito, inteso tanto come soggettività assoluta dell'Io (l'interiorità e il genio) quanto come natura divina e universalmente creatrice. Nonostante una fondamentale divergenza sul tema dell'avvenire dell'arte, Schlegel e Schelling prendono entrambi le mosse dal problema centrale di una nuova mitologia che, nell'economia del nostro percorso, illumina il destino moderno del «mythos», secondo un processo il cui inizio abbiamo potuto cogliere grazie al passo indietro da Nietzsche a Platone e la cui ambiguità, ancora tale in Vico, viene ora dissolta, prima di ricostituirsi proprio con Nietzsche e la sua interpretazione dionisiaca del «mythos» tragico. Nel Romanticismo e nell'Idealismo, il sensibile, l'arte e il «mythos» si mostrano ormai totalmente partecipi di quella subordinazione della verità alla soggettività che era già emersa esplicitamente, ma con minore radicalità e con differente apertura, in Kant e nella nascita dell'estetica.

Capitolo decimo.

Schlegel, Schelling, Croce.

Dal Romanticismo al Neoidealismo

1. Schlegel

Benché Schlegel presupponga e utilizzi tutti gli strumenti concettuali di un'estetica critica (genio, gusto, bellezza, sentimento) la sua proposta teorica tende ad assumere il più netto profilo di una filosofia dell'arte e di una teoria della letteratura. Alcuni dei suoi elementi di base si avvicinano, in parte precorrendoli, sia a Schelling che a Hegel. Rispetto a quest'ultimo, tuttavia, la coscienza storica di Schlegel imbocca una direzione diametralmente opposta. La diagnosi sulla peculiarità della situazione moderna non genera infatti alcun discorso sul possibile carattere di passato dell'arte ma spinge al contrario Schlegel a disegnare un quadro sostanzialmente basato sull'utopia di un'arte a venire, l'arte romantica. La filosofia dell'arte assume qui immediatamente la veste di una critica della cultura e del presente, ossia di un sapere che in qualche modo intende fronteggiare teoricamente la situazione contingente dell'arte, in quanto l'arte, nel quadro della moderna anarchia estetica, non dispone più di un'identità e di una solidità poetica paragonabili a quelle della Grecia classica.

▷ Friedrich Schlegel (1772-1829) fu la figura più cospicua del Romanticismo tedesco e il vero animatore del circolo intellettuale di Jena che, oltre al giovane Schelling, raccolse tra gli altri Novalis, Ludwig Tieck, Friedrich Schleiermacher e August Wilhelm Schlegel. Il *Saggio sullo studio della poesia greca*, terminato nel 1795, vide la luce per motivi editoriali soltanto nel 1797. Al di là di un'ampia produzione storico-critica e letteraria, Schlegel formulò un'autonoma proposta teorica, soprattutto a partire da influenze fichtiane. La filosofia di Fichte costituì

in effetti un'ispirazione imprescindibile per i romantici di Jena, non tanto nei suoi esiti etico-politici (che, come abbiamo appena visto, finirono per giustificare ampiamente, in Fichte, la dissoluzione di ogni originarietà dell'estetico), quanto piuttosto nell'accentuazione fichtiana di un concetto peculiare del criticismo kantiano, quello dell'immaginazione trascendentale come «immaginazione produttiva». Fichte radicalizzò tale tema soprattutto in sede teoretica, concependo poi la produttività dell'immaginazione nel suo sbocco attivistico-pratico e recuperandone tutti quei connotati che andavano in direzione di un Io come autoattività assoluta. Per proprio conto, pur prendendo le mosse da Fichte, i romantici contaminarono fortemente la loro ricezione dell'estetica critica di Kant in base al ruolo dell'immaginazione, che intesero però ben oltre la lettera kantiana, ripensandone lo statuto in termini di eterna produttività e creatività dell'Io, coincidente con la soggettività del genio. Tra gli scritti più importanti di Schlegel vanno ricordati almeno i frammenti e i progetti elaborati tra il 1797 e il 1801 (pubblicati in gran parte sulla rivista «Athenäum») e soprattutto il *Dialogo sulla poesia* (1800), che contiene l'importante *Discorso sulla mitologia*, che ascolteremo per intero più avanti, nel quale si sente però molto forte l'influsso della filosofia della natura schellinghiana. In effetti, la questione del rapporto tra poesia e mitologia, la cui crucialità da Platone a Vico ci è ormai ampiamente familiare, assumerà come vedremo fra poco una veste sistematica più rigorosa proprio nel pensiero di Schelling, il quale prese parte per lungo tempo alle discussioni del circolo romantico di Jena ma giunse in modo del tutto autonomo alla configurazione di un problema che, possiamo ben dire, rappresenta l'autentico 'segno dei tempi', la vera e propria cifra della tensione innovativa caratteristica dell'età del Romanticismo e dell'Idealismo, al di là del loro esito storico.

Il saggio *Sullo studio della poesia greca* (SPG) rappresenta, assieme al saggio *Su poesia ingenua e sentimentale* di Schiller (1796), uno dei vertici del contributo specificamente tedesco al dibattito europeo sull'arte antica. Il tema dell'antichità è però soltanto uno dei due binari sui quali si muove il saggio schlegeliano. Lo studio della poesia e dell'arte greca si rende infatti funzionale – questa una delle maggiori novità della sua impostazione – al discorso sulla specifica situazione storica dell'arte moderna. In altri

termini, il rinnovato accesso all'antico non resta soltanto un criterio per porre correttamente in rilievo l'identità del moderno, ma viene riconosciuto – con un gesto le cui conseguenze giungono fino a Nietzsche – come condizione storica di questa stessa identità. Il saggio non mira pertanto a stabilire i principi dell'imitazione degli antichi (*imitatio veterum*), magari formulando un'estetica normativa come quella di Winckelmann, né approda ad alcun tendenziale relativismo estetico-culturale (secondo un orientamento che si conferma ad esempio nell'opera di Herder). Per Schlegel, ciò che conta non è soltanto la destinazione dell'arte in generale (che come tale non fa problema e si rapporta anzi 'positivamente' alla scienza e alla storia), ma l'avvenire dell'arte moderna. Questa può superare la propria anarchia culturale e la propria mancanza di un centro di riferimento soltanto a partire da una «rivoluzione estetica» (SPG, 103). La teoria deve perciò sottoporsi al rischio di «valutare la cultura presente» e cercare di «indovinare la fase a venire» (SPG, 98).

Ma perché la via dell'arte a venire, il suo 'progresso', deve consistere paradossalmente in un passo all'indietro verso l'antico? La risposta, su cui si fonda la necessità di uno studio della poesia greca, è appunto nel carattere essenzialmente manchevole della cultura estetica moderna. Schlegel si serve di un continuo contrappunto tra antico e moderno per definire in termini contrastivi le due diverse forme d'arte. Antico e moderno stanno tra loro, secondo categorie largamente comuni a Schiller, Schelling e Hegel, come cultura naturale e cultura artificiale (SPG, 58). L'arte degli antichi, in cui coincidevano universalità, bellezza e perfezione, si contrappone all'arte moderna in cui prevalgono i caratteri individuali e la libertà soggettiva, e aumenta soprattutto l'importo di teoria e di 'intellettualismo': l'arte moderna diviene infatti sempre più filosofica. Alla funzionalità della mitologia greco-romana – i grandi racconti epico-tragici – si contrappone la difficoltà di una 'mitologia cristiana', cioè di una poesia moderna e romantica che non riesce ad attingere forme analoghe a quelle dell'epopea greca e latina. Schlegel riconosce che «Tutti i tentativi, anche i più arditi, di trasformare la leggenda romantica o cristiana in una mitologia di ideale bellezza, sono falliti» (SPG, 147). In base a queste e ad altre analisi si chiarisce da ultimo quali sono le categorie che Schlegel assegna all'arte antica nel suo

complesso: non soltanto una bellezza pura e un'universalità sovraindividuale, ma anche e soprattutto l'assoluta *oggettività*. Se la poesia moderna vuole almeno elevarsi al rango della poesia antica, essa non deve far altro che conseguire una nuova e più alta oggettività, la cui possibilità sembra in qualche modo annunciarsi, per Schlegel, nell'opera di Goethe (SPG, 96). In sintesi: il nuovo si schiude solo in un movimento di ritorno verso un'origine di cui si devono saggiare tuttavia possibilità nascoste e ulteriori. L'arte moderna non può consistere infatti nella mera imitazione dell'antica, ossia nella riattivazione pacifica delle sue forme e dei suoi contenuti. Occorre piuttosto un «nuovo concetto di imitazione» (SPG, 106) che porti l'artista moderno a recuperare quell'oggettività che costituiva ad avviso di Schlegel la possibilità più alta della cultura antica. Se infine la *Bildung*, la formazione spirituale in senso ampio, è «il contenuto più proprio della vita umana e il vero oggetto della storia» (SPG, 74), l'arte moderna deve tornare a costituirsi come la forma più ampia e comprensiva della cultura, ossia costituirne la guida e accogliere via via al suo interno i saperi che sostengono la storia, la scienza, la religione e la filosofia.

Come si vede, in Schlegel si legano tra loro una forte carica utopica (propria dell'avanguardia artistica del Romanticismo) e una strutturazione concettuale che è fortemente in debito con le categorie dell'estetica critica (bellezza, universalità, soggettivo e oggettivo ecc.). Sebbene Schlegel sia consapevole della possibile – anzi, storicamente necessaria – divergenza tra le due prospettive, egli tende tuttavia a tenere insieme il quadro trascendentale e quello della diagnosi storica. Per un verso, Schlegel riconosce a partire dalla poesia greca le «leggi pure della bellezza» (SPG, 59) e l'«eterna natura dell'arte» (SPG, 58), che consiste in un'intemporale presentazione (*Darstellung*) dell'assoluto, affidata al primato della poesia (*Dichtkunst*) rispetto a tutte le altre arti, che vengono definite «sensibili» (SPG, 120). Ma per altro verso, la sua intuizione fondamentale resta pur sempre il progetto di una «universale storia naturale dell'arte» (SPG, 105), che riconosca la specifica posizione storica della poesia moderna, per poi porre come suo compito la realizzazione del «fine assoluto» della poesia. Lasciamo ora la parola a Schlegel, che così conclude il saggio *Sullo studio della poesia greca*.

■ *Schlegel, Sullo studio della poesia greca*

Sono lontanissimo dalla presunzione dittatoriale e dalla dispotica volontà di riforma di quei sedicenti rappresentanti dell'umanità che si effondono in progetti improvvisati senza averne scritto una sillaba ed emettono decreti cui mai quel popolo greco che si raccoglieva nelle prime assemblee dell'umanità avrebbe dato la sua approvazione. Non c'è nulla di *gratuito* nell'affermazione che una scienza universale del bello e della rappresentazione e una corretta imitazione degli archetipi greci siano le condizioni necessarie alla ricostruzione dell'autentica arte bella, tanto è vero che essa è tutt'altro che *nuova*. Mi accontento del modesto merito di aver messo in luce il cammino della cultura estetica, di aver indovinato il senso che la storia dell'arte ha avuto finora e di aver individuato la grande prospettiva che le si apre per il futuro. Forse, cercando di definire il posto che ad ogni fenomeno importante spetta nel grande insieme delle eterne leggi della cultura artistica, sono riuscito a dissipare alcune zone d'ombra e a sciogliere alcune contraddizioni. Un motivo di elogio e una conferma del progetto che ho tracciato può essere il fatto che esso mette fine al conflitto fra gli antichi e i moderni; che, in altre parole, esso offre una prospettiva dalla quale la totalità della storia dell'arte, antica e moderna, sorprende per la sua rigorosa coerenza interna e offre una soddisfazione compiuta per la sua perfetta funzionalità.

Considerato in questa luce, ogni grande prodotto del genio moderno, per eccentrico che sia, è un progresso autentico e perfettamente funzionale e, per eterogenea ed irregolare che sia la sua forma esteriore, è un autentico passo verso l'ideale antico. Vedere come necessaria la gradualità del moto evolutivo non significa fare un'apologia della debolezza o di una cultura che sia sempre un poco inferiore ai risultati massimi già raggiunti, bensì spiegare e giustificare le mancanze e gli eccessi degli artisti veramente grandi che, se riescono qualche volta ad anticipare di alcuni passi il corso della cultura e ad accelerarne l'evoluzione, non possono tuttavia omettere intere fasi.

La *storia della formazione della poesia moderna* non descrive altra cosa che l'incessante lotta fra l'*attitudine soggettiva* e la *tendenza oggettiva* delle facoltà estetiche, e il graduale prevalere di quest'ultima. Ad ogni mutamento sostanziale del rapporto fra oggettività e soggettività si apre una nuova *fase della cultura*. La letteratura moderna ha già percorso due grandi epoche della cultura, che non si sono avvicinate come due insiemi chiusi e separati, ma si sono innestate l'una nell'altra come due anelli di una catena. Ora ci troviamo all'inizio di una terza epoca. Nella *prima epoca* la parzialità dei caratteri nazionali aveva una preponderanza nettissima in tutta la massa della cultura estetica; solo a tratti si avvertiva l'azione di controllo dei concetti estetici e affioravano tracce della tendenza verso l'antichità. Nella *seconda epoca* gran parte della massa della cultura era dominata dalla teoria e dalla prassi dell'imitazione degli antichi. Ma la natura soggettiva, ancora troppo potente per ubbidire all'oggettività della legge, fu così audace da riaffermare la sua autorità usurpando il nome e la veste della legge; l'imitazione e la teoria, insieme al gusto e all'arte stessa, rimasero di conseguenza unilaterali e nazionali. Seguì l'anarchia di tutte le maniere individuali, di tutte le teorie soggettive e di tutte le diverse imitazioni degli antichi e infine l'annientamento e la distruzione di ogni carattere nazionale. Questa è la *crisi della transizione* dalla seconda alla terza epoca della cultura. Nella *terza epoca* l'oggettività è stata veramente raggiunta almeno in singoli punti della cultura: esiste una teoria oggettiva, un'imitazione oggettiva, un'arte oggettiva e un gusto oggettivo.

Ma le divisioni non sono così nette. La seconda epoca si estese solo ad una *parte* della cultura e gli inizi della terza solo ad *alcuni suoi punti*, mentre una sua parte cospicua rimane tuttora ai livelli della prima epoca e lo scopo di interi generi poetici continua ad essere la fedele rappresentazione della più interessante vita nazionale. Il carattere nazionale del sistema dei popoli europei ha già attraversato tre grandi fasi evolutive in tre decisivi processi di crisi (l'epoca delle crociate, l'età

della Riforma e della scoperta dell'America e infine il nostro secolo); analogamente la letteratura nazionale della modernità è fiorita *tre volte* in tre epoche diverse.

La condizione della cultura estetica del nostro tempo ha costituito il movente che ci ha spinto a ripercorrere tutto il passato. Siamo ora tornati al punto d'avvio. Ovunque sono diffusi i sintomi che contraddistinguono la crisi del passaggio dalla seconda alla terza epoca della letteratura moderna e *i primi segni di oggettività nell'arte e nel gusto* si manifestano *chiari e inconfondibili*. Forse nessun altro istante nella storia della letteratura e del gusto è stato, come il nostro tempo, tanto significativo per l'intero contesto, tanto ricco di conseguenze tratte dal passato e tanto carico di fertili germi per il futuro. *L'epoca è matura* per una decisiva rivoluzione della cultura estetica. Solo in futuro si saprà con certezza ciò che ora si può solo intuire, che, cioè, in questo momento cruciale la bilancia del destino, oltre a segnare altre grandi svolte, decide la sorte della vera arte bella. Niente sarebbe più colpevole, in questo momento, che rimanere inerti e indifferenti nei confronti del bello o adagiarsi con superba sicurezza sui risultati già raggiunti; al contempo, mai è stato altrettanto lecito attendersi una ricompensa per la nostra fatica come quella che ci promette il corso futuro della cultura estetica della modernità. Forse i secoli a venire guarderanno al nostro tempo, se non proprio con adorante ammirazione, almeno con approvazione.

La *teoria estetica* ha raggiunto un punto che non può più essere infinitamente distante da un *risultato oggettivo*, qualunque esso sia. Dopo gli *esercizi, preliminari e puramente pragmatici*, dell'istinto teorizzante (prima epoca), che si fondava sul principio dell'*autorità*, nacque la teoria propriamente *scientifica*. Quasi contemporaneamente si svilupparono e si costituirono i *sistemi dogmatici dell'estetica razionale e dell'estetica empirica* (seconda epoca) e il conflitto delle diverse e imperfette teorie condusse allo *scetticismo estetico* (crisi del passaggio dalla seconda alla terza epoca). Questa è la situazione che preparò e produsse la *critica del giudizio estetico* (inizio della terza epoca). E la questione è tutt'altro che conclusa, perché anche quei filosofi dell'estetica che sono partiti dai medesimi risultati della filosofia critica sono in perfetto disaccordo sia sui principi che sul metodo. A ciò si aggiunga che la stessa filosofia critica non ha finito di combattere la sua lotta ostinata contro i teorici dello scetticismo. Come ha osservato un grande filosofo [Fichte], dal punto di vista pratico resta ancora moltissimo da fare. Ma da quando *Fichte* ha fatto piena luce sui principi base della filosofia critica esiste un criterio sicuro per correggere, completare e realizzare il disegno della filosofia pratica tracciato da Kant e non esiste più alcun dubbio giustificato sulla possibilità di costituire un *sistema oggettivo delle scienze estetiche pratiche e teoriche*.

Il nostro tempo si trova alle soglie di una grande e nuova fase anche per quanto riguarda lo *studio dei Greci* in generale e della poesia greca in particolare. Per moltissimo tempo si conobbero i Greci solo attraverso la mediazione dei Romani; lo studio era *condotto in maniera isolata e senza principi filosofici* (prima epoca). In seguito si diede un ordine e una direzione allo studio (peraltro ancora isolato) secondo ipotesi arbitrarie, *principi imperfetti* e punti di vista individuali (seconda epoca). Ora (crisi del passaggio dalla seconda alla terza epoca) si studiano i Greci *nel loro insieme e senza ipotesi filosofiche*, anzi escludendo ogni genere di principi. Resta da fare l'ultimo e più importante passo, ossia ordinare *l'insieme secondo principi oggettivi* (terza epoca). La caotica ricchezza dei particolari e il conflitto delle singole opinioni sull'insieme non potrà che spingere a cercare e a trovare un ordine universale dell'intera massa. È vero che è impossibile avere dei Greci una conoscenza compiuta e giungere ad esaurire il loro studio, ma si può tuttavia arrivare ad un *punto oggettivo* che preservi il filosofo, lo storico, lo studioso e l'artista da pericolosi errori di fondo, da tendenze del tutto sbagliate e da errati tentativi d'imitazione.

«Ma tu stesso», mi si potrebbe replicare, «hai indicato l'energia estetica e la moralità come i requisiti necessari ad una rivoluzione estetica. Come è possibile allora dire in anticipo qualcosa

di preciso sul futuro corso della cultura estetica, se queste stesse condizioni preliminari dipendono dal felice confluire di rarissime circostanze, ossia dal *caso*? Nessuno è ancora riuscito a strappare alla natura il segreto con cui essa genera i geni e produce gli artisti. Certamente la cultura può perfezionare un poco (anche a rischio di falsarlo) il genio *estetico*, che è il più raro di tutti i doni, ma non può *crearlo dal nulla* e anche all'ampiezza e al vigore della moralità dei singoli individui sembra essere posto un *limite naturale* ed invalicabile. Solo alcune eccezioni assolutamente autonome non conoscono limiti alle loro possibilità di perfezionamento e anch'esse sembrano dovere il dono della loro autonomia ad un rarissimo confluire di circostanze felici, ossia al *caso*. L'orgoglio della ragione del filosofo puro non vorrà ammetterlo, ma un'unica evidenza sembra risultare da una visione spregiudicata della storia dell'arte: nell'insieme, la natura è gelosa e avara nel dispensare i suoi doni più preziosi; solo a tratti, nei suoi momenti migliori, essa getta a capriccio una manciata di autentici talenti artistici su una terra particolarmente amata, affinché la luce non si estingua del tutto in questo mondo di ombre».

Con assoluta precisione non si può dire nulla, questo è vero, sul futuro corso della cultura. Ma si può supporre moltissimo. Sono supposizioni che nascono dalle necessità dell'uomo e che hanno il loro fondamento e la loro legittimazione nelle eterne leggi della natura e della storia. Come se si fossero consigliate con gli dei stessi, quelle supposizioni sembrano conoscere gli intenti e i moventi segreti che la natura segue nel suo agire nascosto. Fin là non arriva il sapere della scienza, né della storia. Ma una cosa esse, scienza e storia, sanno: che se il genio è cosa tanto rara, non è colpa della natura umana, ma dell'imperfetta arte dell'uomo, del *cattivo agire politico*. L'infelice intelligenza dell'uomo imprigiona la sua stessa libertà ed impedisce che la cultura si comunichi a tutti; e in quei casi in cui, nonostante tutto, il fuoco represso riesce a trovare uno sfogo, sembra a tutti di essere in presenza di un miracolo. Si provi a lasciar libera la cultura e si vedrà che non è certo l'energia ad essere insufficiente: non sarebbe spiegabile, in caso contrario, come il minimo segno di favore da parte delle circostanze abbia ogni volta tratto alla luce, come per incanto, una ricchezza tanto imponente di energie addormentate.

Le condizioni necessarie di ogni forma di cultura umana sono l'energia, la conformità alla legge, la libertà e la generale diffusione. Solo quando una base e una direzione oggettive avranno fatto in modo che l'energia estetica sia conforme alla legge, la *libertà dell'arte* e la *generale diffusione del gusto* permetteranno alla cultura estetica di penetrare ovunque e di diventare un *fatto pubblico*. La bellezza deve aver affondato le sue radici in molti singoli punti prima di potersi diffondere sull'intera superficie e prima che la poesia moderna possa raggiungere la fase della sua evoluzione che *ora le si apre dinanzi*. Questa fase è il *generale dominio dell'oggettività nell'intera massa della cultura*.

Le quattro condizioni della cultura estetica stanno in un *rapporto di costante interazione*; non si può dunque arrestare il moto di alcune di esse in attesa che anche le altre si siano sviluppate appieno. Di conseguenza, anche adesso non è troppo presto per eliminare tutto ciò che ancora ostacola la *comunicazione estetica*. Soprattutto fra i poeti e gli studiosi *tedeschi* esiste un modo di pensare illiberale e pericoloso che sanziona, trasformandola in un vero e proprio principio, la naturale incapacità tedesca di comunicare. La sovrana pacatezza della nazione tedesca e le ostilità di animi invidiosi e meschini producono spesso in uomini di valore, ma pieni di arroganza, una sorta di cattiva disposizione d'animo che talvolta si esaspera fino a trasformarsi in feroce amarezza. Corrucciati, essi mascherano i loro desideri mortificati con una superbia piena di sarcasmo, chiudono in sé il loro talento oppure si presentano in pubblico a denti stretti. Il loro animo è così incapace di elevarsi al di sopra dell'angustia del presente, che essi considerano la bellezza un vero e proprio *mistero* e ritengono impossibile che la cultura estetica divenga un fatto pubblico. Solo la *socialità del vivere* purifica ed addolcisce, riscalda e rischiara la rozzezza delle peculiarità individuali, fa divampare dolcemente il fuoco nascosto, corregge e definisce, leviga ed

affina le forme esteriori. Al contrario, una solitudine eccessiva genera strane manie, che spiegano la durezza spigolosa, il tono aspro e le atmosfere cupe di certi scrittori tedeschi, peraltro eccellenti. Questa via porta talvolta tanto lontano dalla semplicità della natura, dalle cose grandi ed essenziali e dalla vera bellezza, che sorge infine il dubbio che quei misteri estetici siano un *ordine senza segreto*, dove ciascun adepto ignora l'arcano ma crede che siano gli altri a conoscerlo.

Per quanto riguarda la *diffusione* delle conoscenze, del gusto e dei modi di vivere, da molto tempo i *Francesi* sono superiori ad ogni altra civiltà. Proprio per questo essi possono dar vita ad una *letteratura che sia greca nella sua azione presso il pubblico* e raggiungere in essa un grado di perfezione più elevato di ogni altra nazione colta d'Europa. Probabilmente ci si spiegherà questo inatteso fenomeno con la nuova forma politica, che però non può essere altro che il felice impulso che ha portato a fioritura un'energia lungamente attiva nel profondo. – Perché una poesia lirica di grande levatura nasca da sé è sufficiente che in un carattere nazionale ben definito siano presenti singoli tratti belli in grado di costituire le linee di fondo e il disegno generale per un'esecuzione ideale; che non manchi del tutto il talento musicale e poetico; che sia presente un certo grado di cultura estetica. La condizione essenziale è però che i *modi di vivere*, la volontà e le inclinazioni del popolo siano *fatti pubblici*, che la nazione abbia un'anima e una voce. L'unilateralità più radicale e limitata non è necessariamente sfavorevole alla bellezza lirica, purché la mancanza di estensione venga compensata, come presso i *Dori*, da una grande intensità e nobiltà dell'energia.

Il dramma bello, invece, richiede una smisurata ampiezza della cultura e una completa libertà da limitazioni nazionali, qualità che i Francesi sono lontanissimi dal possedere e che la nuova forma politica, marcando l'unilateralità del carattere nazionale e isolandola in modo più radicale, renderà raggiungibili solo in tempi lunghissimi. Per questo la cosiddetta tragedia francese è diventata un modello classico dell'assurdità e dell'errore. Essa è vuoto formalismo senza energia, senza attrattive e senza consistenza e anche la sua forma è un meccanismo barbaro ed insensato, privo di un principio vitale e di una naturale struttura organica. Il carattere nazionale francese è gradevole ed interessante in quei generi poetici che si accontentano del modesto rango di rappresentazioni soggettive, come il romanzo e la commedia, ma la cosiddetta tragedia (di Racine e di Voltaire, per esempio) fallisce nelle sue ambizioni di oggettività e idealizza in maniera intollerabile proprio il lato più scabroso e infelice dell'oggettività stessa: un'odiosa passionalità e una levigata vuotezza si fondono qui indissolubilmente nell'avvicinarsi di immagini ripugnanti e insulse. – In ogni caso manca ai Francesi, come anche agli Inglesi e agli Italiani (la cui poesia corre ora meno che mai il rischio di anticipare i Tedeschi in qualsiasi cosa), una teoria oggettiva e una conoscenza autentica della poesia antica. Solo per rendersi conto della via che porta a quegli obiettivi essi dovrebbero andare a scuola dai Tedeschi. Una cosa che ben difficilmente si risolveranno a fare.

In *Germania* e solo in *Germania* l'estetica e lo studio dei Greci hanno raggiunto un grado la cui necessaria conseguenza è una trasformazione totale della letteratura e del gusto. – I progressi maggiori nella graduale evoluzione dell'estetica filosofica sono stati finora il sistema razionale e il sistema critico. Entrambi i sistemi debbono la loro costituzione e il loro perfezionamento a teorici *tedeschi*, il primo a *Baumgarten*, a *Sulzer* e ad altri, il secondo a *Kant* e ai suoi successori. Il sistema empirico e scettico dell'estetica è stato più un prodotto necessario del generale andamento filosofico che non l'idea o il merito di alcuni scrittori inglesi. – Nella prima generazione della critica classica il nostro *Lessing* è infinitamente superiore ai suoi predecessori inglesi per l'acutezza della sua intelligenza e per l'autentico senso del bello. I *Tedeschi* hanno aperto anche una fase nuova ed infinitamente più avanzata nello studio della greicità, che resterà loro proprietà esclusiva forse per molto tempo. ■

Teoria (filosofia dell'arte), imitazione (secondo il suo nuovo concetto), arte e gusto. L'intreccio di queste componenti ripropone per un verso il delicato equilibrio tra critica del presente (che diventa per buona parte storia dell'arte e delle epoche della cultura) e impostazione trascendentale; o, ancora, tra bisogno di una nuova oggettività (frattura e discontinuità di una rivoluzione artistica) e leggi a priori del bello (continuità estetica). Ma per altro verso, come si è visto, Schlegel riconosce chiaramente che la «critica del giudizio estetico» non è l'ultima parola sull'arte e «dal punto di vista pratico resta ancora moltissimo da fare». Proprio l'ambito 'pratico' era stato altrove evocato, allorché Schlegel aveva contrapposto la valutazione politica che, ad esempio nell'opera tragica, abbraccia l'insieme della cultura, rispetto a un giudizio estetico che «isola la cultura del gusto e dell'arte e la astraie dal suo contesto cosmico, creando un regno della bellezza e della rappresentazione in cui valgono solo leggi estetiche e tecniche» (SPG, 142). Da ultimo, la categoria decisiva del *Saggio* schlegeliano va riconosciuta nell'idea problematica di «una scienza a sé stante, la *poetica applicata*» (SPG, 63), che riconosca la validità provvisoria delle proprie deduzioni rispetto ai concetti a priori che apparterrebbero invece ad una «poetica pura».

Si deve osservare naturalmente che la filosofia dell'arte schlegeliana non riesce a liberarsi del tutto dall'oscillazione che abbiamo più volte richiamato e che, per gran parte, l'*impasse* del progetto utopico romantico si verifica su tutti e due i fronti di partenza. Da un lato, un accesso all'arte antica che resta insufficiente perché gravato da categorie inadeguate; dall'altro, un mancato attingimento di quella nuova oggettività dell'arte moderna che si tradusse soltanto nella speranza, storicamente inefficace, della creazione di una «nuova mitologia», la quale potesse riunificare «poeticamente» artificialità e naturalità. Toccherà di fatto a Schelling, in quegli stessi anni, spezzare il già fragile equilibrio tra storia e assoluto, ricomponendo all'interno di quest'ultimo sia l'arte che la natura.

Una testimonianza esemplare di questo recupero filosofico della natura nella sua connessione tematica con la possibilità di una nuova mitologia è proprio il *Discorso sulla mitologia* che richiamavamo all'inizio. Esso compare in un testo che Schlegel compose in forma drammatica (cioè non strettamente saggistica), intitolato *Dialogo sulla poesia* (1800). Dietro i diversi personaggi che dibattono appassionatamente sull'essenza e

l'avvenire dell'arte e della poesia non è difficile scorgere lo spettro delle posizioni individuali emergenti dal circolo romantico di Jena. Di questo circolo entrò a far parte lo stesso Schelling, allorché giunse a Jena per assumervi la cattedra che fu di Fichte. E proprio a tematiche chiaramente schellinghiane si deve la nuova e forte contaminazione filosofica del discorso, che a fianco della categoria di «Romanticismo» inserisce quella di «Idealismo» per designare la filosofia dei tempi nuovi, configurando insomma un più alto momento di sintesi tra riflessione attuale sull'arte e speculazione filosofica. Assieme al riferimento idealistico, del resto, non tarda ad apparire la menzione di una «dottrina della scienza», evidente omaggio a Fichte, e poi di temi più strettamente schellinghiani e goethiani, quali la potenzialità filosofica della «fisica moderna» per la comprensione delle metamorfosi della natura e il ruolo esemplare del pensiero di Spinoza, assunto come l'estensore del panteismo perfetto (ossia del compiuto risolversi, l'uno nell'altra, di Dio e natura). Nell'intrecciarsi di tutti questi temi, il *Discorso sulla mitologia* che ora ascolteremo costituisce per noi un prezioso transito, cioè al contempo un congedo dal Romanticismo e un'introduzione all'Idealismo di Schelling.

■ *Schlegel, Discorso sulla mitologia*

Conoscendo la serietà, amici, con cui venerate l'arte, vi invito a porvi una domanda: è, anche in poesia, destino della forza dell'entusiasmo, quello di frantumarsi all'infinito e di spegnersi poi in un silenzio solitario, dopo essersi estenuata nella lotta contro l'elemento ostile? È destino della più alta sacralità quello di rimanere per sempre senza nome e forma, abbandonata, nell'oscurità, al caso? È davvero impossibile piegare l'amore al volere della rappresentazione? Ed esiste un'arte che meriti tale nome, se la sua parola magica non sa incatenare lo spirito dell'amore, affinché esso le ubbidisca e sia costretto, a suo comando e secondo l'assoluta necessità del suo arbitrio, a dare anima alle figurazioni della bellezza?

Voi, più di chiunque altro, dovete sapere cosa io intenda. Avete composto opere di poesia e nello scrivere dovete aver sentito che vi mancava un sostegno sicuro per il vostro agire, una terra che vi fosse madre, un cielo, un'aria viva.

È dalla sua interiorità che il poeta moderno deve trarre tutto ciò alla luce. Molti l'hanno fatto splendidamente, ma finora ciascuno ha agito per sé e ogni opera, come un universo appena creato, nasce ogni volta dal nulla.

Vengo subito al punto. Alla nostra poesia – questa è la mia idea – manca un centro, quale è stata la mitologia per gli antichi. La sostanza di tutto ciò per cui la letteratura moderna è inferiore all'antica si può racchiudere nelle parole: noi non abbiamo mitologia. Però, aggiungo, siamo prossimi ad averne una o almeno è giunto il momento di contribuire seriamente a produrla.

Perché essa verrà a noi per una via opposta rispetto alla mitologia di un tempo. Quella aderiva con semplicità e immediatezza a tutto ciò che di più naturale e vivo le offriva il mondo sensibile, e ad esso si formava. Al contrario, la nuova mitologia deve essere creata, tratta dalle profondità

più remote dello spirito, e ciò deve essere la più artificiale delle opere d'arte, perché deve comprendere in sé tutte le altre; deve essere il nuovo letto e il nuovo vaso in cui scorra l'antica, immortale fonte primigenia della poesia; deve essere il poema infinito che racchiuda in sé i germi di ogni altro poema.

Sorridete pure della natura mistica di quest'opera e del disordine che potrebbe nascere dall'affollarsi delle poesie, dalla loro moltitudine. Ma la bellezza suprema e l'ordine supremo sono quelli del caos: di quel caos che attende solo il tocco dell'amore per dischiudersi e diventare un mondo d'armonia; di quel caos che furono poi anche la mitologia e la poesia degli antichi. Perché mitologia e poesia sono cosa unica e inscindibile. Tutte le opere dell'antichità si legano l'una all'altra, si congiungono in nuclei e configurazioni sempre più grandi finché da esse non prende forma il tutto. Ogni cosa si innesta nell'altra e tutto è espressione sempre diversa di uno spirito unico e ovunque uguale a se stesso. Non è quindi un'immagine oziosa il dire che la poesia antica è un'unica opera, indivisibile e perfetta. Perché ciò che è già stato non dovrebbe tornare ancora? In maniera diversa, si intende. E non potrebbe essere, tale maniera, più bella e più grande?

La sola cosa di cui vi prego è di non mettere in dubbio la possibilità di una nuova mitologia; gli altri dubbi, di qualsiasi provenienza e direzione, saranno invece benvenuti e mi consentiranno di dare alla mia analisi maggiore ricchezza e libertà. E ora ascoltate con attenzione le mie ipotesi, perché sono solo ipotesi ciò che, considerando lo stato delle cose, posso pretendere di offrirvi. Spero che sarete voi a trasformarle in verità: sono infatti, se vorrete renderle tali, proposte in vista di tentativi.

Se è vero che una nuova mitologia può sorgere, con le sue sole forme, dalle profondità più remote dello spirito, l'idealismo – il maggior fenomeno della nostra epoca – ci offre un'indicazione assai significativa e una straordinaria conferma per ciò che cerchiamo. L'idealismo è nato proprio in quel modo, come dal nulla, e ora anche nel mondo dello spirito si è costituito un punto fermo, a partire dal quale l'energia dell'uomo può espandersi in tutte le direzioni e progressivamente evolversi, certa di non smarrire se stessa né la via del ritorno. La grande rivoluzione dilagherà in tutte le scienze e in tutte le arti. La sua azione è già visibile nella fisica, dove l'idealismo eruppe spontaneamente ancor prima che la filosofia venisse a toccarla con la sua bacchetta magica. Questo fatto, di importanza straordinaria, può costituire anche un indizio per comprendere la segreta coerenza e l'intrinseca unità della nostra epoca. Da un punto di vista pratico, l'idealismo non è null'altro che lo spirito di quella rivoluzione, ciò che ne fornisce le grandi massime, che noi, per impulso della nostra energia e libertà, dobbiamo poi realizzare e diffondere; da un punto di vista teorico esso è soltanto (nonostante la grandiosità della sua apparenza) una parte, un ramo, una delle manifestazioni del fenomeno fra i fenomeni, la lotta implacabile che l'umanità conduce per trovare il proprio centro. Un'umanità che, allo stato attuale delle cose, non può che ringiovanirsi o soccombere. Quale dei due casi è il più probabile, e cosa non è lecito aspettarsi da un'epoca di ringiovanimento com'è quella in cui viviamo? – L'antichità più remota tornerà a vivere, mentre segni e presagi annunceranno il futuro più lontano della cultura. Non è questa, tuttavia, la cosa che ora più mi interessa: vorrei procedere senza tralasciare nulla, e condurvi passo per passo fino alla certezza dei misteri più sacri. Così come appartiene all'essenza dello spirito determinare se stesso e, in eterna vicenda, uscire da sé per tornare a sé; così come ogni pensiero non è che il risultato di questo moto: così il medesimo processo è visibile nel disegno generale di ogni forma di idealismo. Il quale, a sua volta, non è che il riconoscimento della legge che lo spirito liberamente si dà; e non è, inoltre, che la nuova vita, duplicata da quel riconoscimento, nella quale si manifesta splendidamente, nella sconfinata ricchezza delle nuove invenzioni, nella capacità di comunicarsi universalmente e

di agire con efficacia, la forza segreta della legge. È chiaro che il fenomeno prende forme diverse a seconda del soggetto individuale in cui si manifesta, così che il successo rimane spesso inferiore alle attese. Ma non può esserci disillusione riguardo a ciò che le leggi necessarie promettono per l'evoluzione del tutto. Ogni forma di idealismo, nell'un modo o nell'altro, deve uscire da sé per poter tornare a sé e rimanere ciò che è. Per questo dal suo grembo deve sorgere – e sorgerà – un nuovo, altrettanto sconfinato realismo; e l'idealismo non si limiterà ad essere, nella sua genesi, un modello per la nuova mitologia, ma ne diventerà, in maniera indiretta, la fonte. Quasi ovunque si possono scorgere tracce di una tendenza di questo genere, in particolare nella fisica, a cui non sembra mancare più nulla se non una concezione mitologica della natura.

Anch'io porto in me, da tempo, l'ideale di un realismo così inteso; se ancora non è giunto ad espressione, è perché non ne ho trovato lo strumento. So tuttavia che posso trovarlo solo nella poesia, perché mai più il realismo potrà apparire nelle forme della filosofia o addirittura in quelle di un sistema. Anche in base a un'universale tradizione c'è da attendersi che questo nuovo realismo, dovendo avere origine ideale e muoversi, per così dire, in una sfera ideale, avrà le forme della poesia, la quale deve fondarsi sull'armonia fra reale e ideale.

Spinoza mi pare avere un destino uguale a quello del buon vecchio Saturno del mito. I nuovi dèi hanno precipitato lo splendido sovrano dall'alto trono della scienza; egli si è ritirato nell'ombra sacra della fantasia, e là vive ora con gli altri Titani in dignitoso esilio. Trattenetelo lì! Il ricordo che egli serba dell'antica sovranità si dissolva, nel canto delle Muse, in sommessa nostalgia. Egli si spogli degli ornamenti guerrieri del sistema, divida poi con Omero e Dante la dimora nel tempio della nuova poesia e si unisca ai lari e alle presenze amiche e familiari di ogni poeta ispirato dagli dèi.

In effetti, comprendo a fatica come si possa essere poeta senza venerare e amare Spinoza, senza giungere ad appartenergli del tutto. La vostra fantasia è abbastanza ricca per inventare i singoli particolari; e per stimolarla, eccitarla al moto e alimentarla, nulla è più adatto delle opere di altri artisti. Ma in Spinoza troverete il principio e la fine di tutta la fantasia, il terreno universale su cui si fonda il vostro particolare; proprio questa separazione del carattere originario ed eterno della fantasia da tutto ciò che è individuale e peculiare dovrebbe esservi graditissima. Cogliete l'occasione e guardate! Vi sarà concesso di gettare uno sguardo profondo nell'officina segreta della poesia. Il sentimento di Spinoza è come la sua fantasia: non eccitabilità indistinta, non passione che si gonfia e poi ricade; un vapore terso aleggia visibile invisibile sul tutto, ovunque l'eterno desiderio trova risonanze affioranti dalle profondità di quell'opera semplice, che in quieta grandezza respira lo spirito dell'amore primigenio.

È questo tenue riflesso del divino nell'uomo non è forse la vera anima di ogni poesia, la scintilla che l'accende? Ad esaurirne l'essenza non basta davvero la semplice rappresentazione di uomini, passioni e vicende, né bastano forme artificiali, anche volendo mettere sossopra e ricombinare milioni di volte le vecchie soluzioni. Questo non è che il corpo esteriore e visibile, o addirittura – quando l'anima si è spenta – il cadavere della poesia. Ma quando quella scintilla d'entusiasmo esplode e si trasforma in opere, un nuovo fenomeno ci compare dinanzi, vivo, in una gloria di bellezza, luce e amore.

E cos'altro è ogni bella mitologia se non il geroglifico della natura circostante in questa trasfigurazione di fantasia e amore?

La mitologia ha un grande pregio. Ciò che altrimenti rifugge dal giungere alla coscienza, si palesa qui ai sensi e allo spirito, e viene fermato e trattenuto, come l'anima nel corpo che l'accoglie, che la fa rilucere nei nostri occhi e parlare al nostro orecchio.

Ecco il punto: noi, per quanto riguarda le cose supreme, non ci affidiamo interamente al nostro animo. È vero che chi ha il cuore arido non vedrà in nessun luogo aprirsi una sorgente; una

verità nota che certo non intendo contraddire. Ma sempre dobbiamo muovere da ciò che ha già ricevuto forma; dobbiamo sviluppare, accendere, nutrire – in una parola, formare – anche le cose supreme con il contatto di ciò che è omogeneo e affine, o, a parità di grandezza, di ciò che è nemico. Ma se davvero le cose supreme non sono suscettibili di essere formate dalla volontà e dall'intenzione, allora è meglio deporre subito ogni pretesa di giungere a una libera arte delle idee, che sarebbe dunque un nome vuoto di senso.

La mitologia è una tale opera d'arte della natura. Nel suo tessuto le cose supreme hanno forma reale. Tutto vi è relazione e metamorfosi, tutto vi è assimilato e trasformato; questo assimilare e trasformare è il procedimento ad essa peculiare, la sostanza della sua vita, il suo metodo, se così posso esprimermi.

Qui noto una marcata analogia con quel sovrano *Witz* della poesia romantica che non si manifesta in singole trovate, bensì nella costruzione dell'insieme, e che il nostro amico ha messo in luce più volte adducendo ad esempio le opere di Cervantes e di Shakespeare. Anzi, questa confusione retta da un ordine artificiale, questa affascinante simmetria di contraddizioni, questo meraviglioso ed eterno avvicinarsi di entusiasmo e ironia, che vive in ogni più piccola parte del tutto, mi paiono essere già una indiretta mitologia. L'organizzazione è la stessa, e certamente l'arabesco è la forma più antica e originaria della fantasia umana. Né quel *Witz*, né una mitologia possono sussistere senza un principio originario e inimitabile, costitutivamente irriducibile, che anche dopo aver attraversato mille trasformazioni lasci trasparire la natura e la forza antiche, in cui, a sua volta, la profondità del pensiero ingenuo lasci trasparire l'apparenza di ciò che è insensato e pazzo, o semplice e sciocco. Perché questo è l'inizio di ogni poesia: fermare il corso e le leggi della ragione pensante e riportarci al disordine bello della fantasia, al caos primordiale della natura umana, per il quale non conosco simbolo più bello che l'inquieto affollarsi delle divinità antiche.

Perché non volete levarvi a ridare vita a queste magnifiche forme della grande antichità? Provate a considerare la mitologia antica con l'animo pervaso da Spinoza e da quelle idee che la fisica odierna non può non suscitare in chiunque rifletta: tutto vi apparirà animato da uno splendore e da una vitalità nuovi.

Ma anche le altre mitologie debbono essere risvegliate, in proporzione alla loro profondità, bellezza e compiutezza, per accelerare la nascita di una nuova mitologia. Se solo i tesori dell'oriente ci fossero altrettanto accessibili quanto quelli dell'antichità classica! Quale nuova fonte di poesia potrebbe affluire a noi dall'India, se alcuni artisti tedeschi, insieme all'universalità e profondità di pensiero e al genio della traduzione che li contraddistingue, avessero anche l'occasione di cui una nazione ogni giorno più ottusa e brutale sa approfittare così poco! È in Oriente che dobbiamo cercare il Romanticismo sommo; e se mai potremo attingere alla fonte, l'alone di ardore meridionale che tanto ci affascina ora nella poesia spagnola, tornerà forse ad apparirci occidentale e scarno.

In generale, occorre sapersi spingere verso la meta per più di una via. Ognuno percorra la sua fino in fondo con fiducia e gioia, nella maniera più individuale, perché non esiste luogo in cui i diritti dell'individualità (sempre che essa sia ciò che il termine designa: unità indivisibile, vitale coerenza interna) abbiano importanza maggiore che qui, dove si tratta delle cose supreme. È, questa, una prospettiva dalla quale non esiterei a dire che il valore più peculiare all'uomo, anzi la sua virtù, è l'originalità.

L'accento così marcato che pongo su Spinoza non si spiega davvero con una preferenza individuale (i cui oggetti ho invece tenuto espressamente a distanza), né con l'intento di farne il maestro di un nuovo dispotismo: grazie al suo esempio ho potuto esporre con la massima evidenza e chiarezza i miei pensieri sul valore e la dignità della mistica e sul suo rapporto con la

poesia. L'ho scelto come rappresentante di tutti gli altri per la sua oggettività a questo riguardo. Ecco la mia idea: come la dottrina della scienza, a parere di coloro che non hanno compreso l'infinità e l'immortale della ricchezza dell'idealismo, rimane quanto meno una forma compiuta e uno schema generale per tutta la scienza, così Spinoza, in maniera analoga, è il fondamento e il punto d'appoggio universale per ogni specie individuale di misticismo. Credo che vorranno convenirne anche coloro che non conoscono con particolare profondità né Spinoza né il misticismo.

Non posso concludere senza esortare ancora una volta allo studio della fisica, dai cui paradossi dinamici erompono ora, da ogni lato, le più sacre rivelazioni della natura.

E allora, in nome della luce e della vita, non esitiamo più! Ognuno contribuisca ad accelerare, a suo modo, la grande evoluzione cui siamo chiamati. Siate degni della grandezza del nostro tempo: il velo cadrà dai vostri occhi, e tutto si farà chiaro dinanzi a voi. Pensare significa divinare, ma l'uomo ha appena iniziato ad essere consapevole della sua forza divinatoria. Incommensurabili sviluppi attendono quella forza, e subito. Mi pare che chi fosse in grado di comprendere la nostra epoca, ossia quel grande processo di universale ringiovanimento, quei principî dell'eterna rivoluzione, dovrebbe riuscire a vedere i poli dell'umanità, a riconoscere e poi a conoscere l'agire dei primi uomini, e il carattere dell'età dell'oro che deve venire. Allora tacerebbe il gran parlare, e l'uomo intenderebbe la terra e il sole.

Questo è ciò che io intendo con nuova mitologia. ■

Come si vede, il *Discorso* presenta diverse novità rispetto al saggio giovanile *Sullo studio della poesia greca*. Se l'aspetto della diagnosi è simile («noi non abbiamo mitologia», dice Schlegel, questo è il problema), l'elemento di maggior distacco sta certamente nell'accentuazione ancor più 'utopica' del momento presente, del quale viene offerta una lettura fortemente indirizzata all'istantaneità repentina del possibile rinnovamento rivoluzionario incarnato dalla poesia romantica. La domanda più urgente è ora, infatti, quella che si esprime nel presagio di un evento prossimo: «Perché ciò che è già stato non dovrebbe tornare ancora?» (cfr. *supra*, p. 263). Questa domanda, che il corso successivo dell'arte, romantica e non, si incaricherà di lasciare nel suo carattere di mero presagio incompiuto (e forse per principio impossibile da compiere, come era impossibile che l'elemento greco tornasse a vivere per noi nella sua verità), si infrangerà pochi anni dopo sugli scogli della profezia hegeliana, che spezzerà come sappiamo qualsiasi tensione utopica a favore del riconoscimento riflessivo e responsabile (anzitutto nel suo carattere di presa d'atto della necessità) di un evento che egli considerava ormai inaggirabile, quello per cui l'arte deve restare per noi qualcosa di passato.

Hegel, in altri termini, non farà che rispondere negativamente, motivando tutto ciò a partire dal sistema, alla richiesta sommessamente

avanzata da Schlegel, che incarna del resto la speranza romantica: «La sola cosa di cui vi prego è di non mettere in dubbio la possibilità di una nuova mitologia» (*ibid.*). Eppure Schlegel stesso, assumendo con onestà le vesti del filosofo riflessivo (e *non* quelle dell'artista), si rivolge ai suoi amici poeti chiedendo di ascoltare con attenzione quelle che restano consapevolmente «soltanto ipotesi», tornando lui stesso a separare l'arte e il pensiero, che da parte sua non può che offrire ipotesi senza avere la forza di porle in opera: piuttosto, dice ancora Schlegel, «Spero che sarete voi a trasformarle in *verità* [corsivo nostro]: sono infatti, se vorrete renderle tali, proposte in vista di tentativi» (*ibid.*).

2. Schelling

Ora, la questione dell'arte e della sua essenza viene ad assumere connotati integralmente filosofici nel pensiero di Schelling, il quale adottò per i propri corsi accademici l'espressione netta e inequivocabile di «filosofia dell'arte». Qui l'arte non è né occasione contingente per una riflessione estetica né materia di critica o di semplice teoria (ad esempio letteraria). Essa costituisce piuttosto un oggetto teorico privilegiato e assolutamente necessario: diversamente da Hegel, il mutamento e la storia concreta delle forme artistiche non incidono, per Schelling, sull'eterna funzione sistematica dell'arte. Il pensiero filosofico deve sempre includere, come momento strutturale, qualcosa come una «scienza dell'arte». Per comprendere tutto ciò, occorre ricordare che gli sforzi fichtiani di presentare la filosofia trascendentale nella forma di un sapere assoluto divengono in Schelling un risultato acquisito e presupposto. Per lui la filosofia non è soltanto la forma più elevata del sapere scientifico, ma abbraccia al proprio interno la totalità dei saperi essenziali.

Le prime opere di Schelling portano così a compimento il progetto di una filosofia della natura capace di ricomprendere la particolarità delle leggi scientifiche nel quadro di una visione organica e universale. Come secondo passo, Schelling discute nel proprio sistema i temi della ragione e dell'autocoscienza umana nel loro sviluppo storico e individuale; e infine, come terzo e ultimo passo, perviene al problema dell'arte. La natura (dalla materia alla luce, dall'inorganico all'organico), le epoche della storia e l'arte stessa, come sintesi di conscio e inconscio (da non fraintendere in termini psicoanalitici), sapere e produzione, sono per Schelling nient'altro

che le tre configurazioni eterne o *potenze* dell'unico principio assoluto che in esse si dispiega. Entro questo quadro, la filosofia non è altro che la suprema autocoscienza dell'assoluto nell'uomo. Ma questa superiorità della filosofia affermata dallo Schelling maturo è sempre stata così caratteristica del suo pensiero?

Per rispondere conviene fare un piccolo passo all'indietro. Il cammino tracciato dal giovane Schelling si estendeva infatti piuttosto tra natura e arte, intese come inizio e compimento supremo della vita dell'universo e quali espressioni dell'assoluto. Secondo la suggestiva formulazione del capolavoro giovanile apparso nel 1800 (dunque coevo al *Dialogo* schlegeliano) e intitolato *Sistema dell'idealismo trascendentale* (*SIT*), «la natura comincia in maniera inconscia e finisce coscientemente» (*SIT*, 286), finisce cioè nel *sapere* autocosciente dell'uomo e nel suo *agire* pratico: ma entrambi trovano la loro più alta sintesi (ecco il gesto speculativo fondamentale del giovane Schelling) soltanto nel *produrre* artistico. Le chiarissime battute conclusive del *Sistema* sono dedicate infatti alla deduzione di un «organo» della filosofia (del sapere autocosciente) che, partendo da una riflessione sul prodotto artistico in generale, Schelling identifica *senza residui* con la «poesia» stessa. Ma di che tipo di poesia si tratta? E perché essa sarebbe addirittura organo della filosofia, rappresentandone una sintesi più avanzata? Evidentemente, siamo di fronte a un concetto di poesia intensamente speculativo e metafisico, che si distacca di molto dalle preoccupazioni romantiche per una prassi artistica nuova e concreta o per una poetica applicata. Qui la poesia è piuttosto l'essenza dell'arte in quanto tale, cioè l'essenza di qualcosa che è già in se stessa sintesi estetica di tutte le dicotomie caratterizzanti la costituzione teoretico-pratica dell'uomo, rapportantesi all'infinito tanto nel sapere che nell'agire: e poiché «l'infinito espresso in modo finito è la bellezza» (*SIT*, 294), «Non vi è opera d'arte che, immediatamente o almeno per riflesso, non rappresenti un infinito» (*SIT*, 300).

La stessa specularità tra natura e arte, inizio e compimento, ci mostra che «Ciò che noi chiamiamo natura è un poema chiuso in caratteri misteriosi e mirabili. Ma se l'enigma si potesse svelare, noi vi conosceremmo l'odissea dello spirito, il quale, per mirabile illusione, cercando se stesso, fugge da se stesso: infatti si mostra attraverso il mondo sensibile solo come il senso attraverso le parole» (*SIT*, 301). Con ciò

Schelling esibisce quella continuità tra la produzione inconscia dell'arte e la natura che gli permette di portare a compimento il suo sistema filosofico proprio riconducendolo al suo punto di partenza. L'assoluto, che si manifesta dapprima come natura incosciente, ritorna a sé attraverso la produzione, infinita e libera da regole, dell'arte ed esattamente di qui scaturisce il ruolo decisivo della *poesia* come «organo» di tutto il sistema dell'Idealismo trascendentale. Arte e filosofia certamente si coappartengono, ma su piani diversi: ciò che per lo Schelling maturo (che ascolteremo più avanti) si configurerà come subordinazione dell'arte alla filosofia, qui appare come 'subordinazione' della filosofia all'arte (del soggettivo all'oggettivo). Afferma inequivocabilmente Schelling:

Togliete, si può dire, l'obiettività all'arte, e cesserà di essere quello che è, per divenire filosofia; date l'obiettività alla filosofia, e cesserà di esser filosofia, per divenire arte. – La filosofia raggiunge bensì il sommo vero, ma fino a questo punto non porta che quasi un frammento dell'uomo. L'arte porta l'uomo intero, com'egli è, alla conoscenza del sommo vero, e qui riposa l'eterna diversità e il portento dell'arte (*SIT*, 303).

Gli accenti schilleriani sull'integrità dell'uomo attinta nel regno dell'arte sono del tutto evidenti, e del resto Schiller è insieme con Goethe un referente esplicito e costante del pensiero di Schelling. Ma il passo decisivo, col quale ora concludiamo il nostro incontro col *Sistema dell'idealismo trascendentale* e ci volgiamo alla più matura *Filosofia dell'arte* (*FA*), è quello nel quale si fondono insieme il ruolo «organico» e strutturale dell'arte poetica rispetto alla filosofia e il problema epocale della «nuova mitologia». In esso ricorrono accenti inconsapevolmente vichiani (ma dietro Schelling c'è in questo caso il pensiero di Herder, da noi già ricordato), vertenti soprattutto sulla poesia come 'origine' storica dell'umanità ma coniugati con una tensione utopica specificamente romantica:

Ora se l'arte sola è quella, a cui riesca di rendere obiettivo con valore universale quanto il filosofo non può rappresentare che soggettivamente, è da aspettarsi, per tirare ancora questa conclusione, che la filosofia, com'è stata prodotta e nutrita dalla poesia nell'infanzia del sapere, e con essa tutte quelle scienze, che per mezzo suo vengono recate alla perfezione, una volta giunte alla loro pienezza, come altrettanti fiumi ritorneranno a quell'universale oceano della poesia, da cui erano uscite. Quale poi sarà l'intermediario del ritorno della scienza alla poesia, non è difficile dirlo in modo generale, essendo un tal intermediario esistito nella mitologia, prima che questa separazione, la quale sembra adesso inconciliabile, fosse avvenuta. Ma come possa nascere una nuova mitologia, che non sia creazione del poeta singolo, bensì di una nuova stirpe, che quasi

rappresenti un solo poeta, è un problema, la cui soluzione si deve attendere dai futuri destini del mondo e dal corso ulteriore della storia (*SIT*, 302).

▷ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854), che fu studente del collegio teologico di Tubinga insieme a Hegel e al poeta Friedrich Hölderlin (1770-1843), sintetizzò e radicalizzò nella sua vasta opera tutte le tendenze fondamentali del proprio tempo, nessuna esclusa. Nelle sue opere giovanili, che come abbiamo appena visto trovano un primo inquadramento nel *Sistema dell'idealismo trascendentale* (1800), si rispecchiano non soltanto il pensiero di Kant e di Fichte, ma anche di Platone e Spinoza, assieme a spunti goethiani e del primo Romanticismo: come abbiamo appena ascoltato, il *Sistema* si conclude indicando nell'arte la propria chiave di volta e preconizzando anch'esso la «nascita di una nuova mitologia». Natura, arte, religione e scienza trovano un'ulteriore sintesi nel pensiero dello Schelling maturo, da lui stesso definito una «filosofia dell'identità», alla quale fanno riferimento le fondamentali lezioni – pubblicate postume – sulla *Filosofia dell'arte* (1802-1805). Il problema dell'arte resta centrale anche per le successive fasi della speculazione schellinghiana: qui ricordiamo almeno le *Lezioni sul metodo dello studio accademico* (1803), il discorso su *Le arti figurative e la natura* (1807) e i corsi berlinesi sulla *Filosofia della mitologia* (1842).

A questo punto, prima di affrontare la prospettiva della *Filosofia dell'arte*, sarà particolarmente prezioso, per il senso generale del nostro cammino e a definitiva conferma dei tratti unitari del pensiero sull'arte alle soglie del 1800, fare un ulteriore piccolo passo indietro verso gli anni che precedono il *Sistema dell'idealismo trascendentale*.

▷ Nel 1913 fu scoperto a Berlino tra le carte di un curatore degli scritti di Hegel un brevissimo frammento, intitolato a suo tempo dal filosofo Franz Rosenzweig (che lo pubblicò per primo) *Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco*. Gli interpreti sono relativamente concordi nel riconoscere in questo manoscritto la calligrafia di Hegel (il che non significa la sua paternità concettuale) e nel datarlo con buona probabilità attorno al 1797. In quel periodo, Hegel aveva già raggiunto a Francoforte l'amico poeta Hölderlin, entrando in contatto con la sua cerchia, e nell'aprile del 1797 (quando Hölderlin pubblicava il primo volume del

suo celebre romanzo epistolare *Iperione*) lo stesso Schelling era stato di passaggio a Francoforte. La disputa che è sorta da queste circostanze, nonché l'ambigua sostanza dei contenuti del frammento, hanno condotto com'era prevedibile a un'altalena di attribuzioni, che a tutt'oggi risulta difficile dirimere in un senso o nell'altro. Fermo restando il riconoscimento della calligrafia hegeliana, il frammento potrebbe essere ovviamente una mera trascrizione di mano di Hegel, che però non ne sarebbe l'autore, e pertanto la paternità intellettuale potrebbe spettare a Hölderlin o molto più probabilmente allo stesso Schelling, la cui precoce produzione e il cui insegnamento manifestano fuor di dubbio un'intensa continuità con i temi toccati nel frammento (non da ultimo quello di un tendenziale anarchismo politico rivoluzionario). Qui rinunciamo, per ovvi motivi, a prendere posizione sulla *querelle* dell'attribuzione, ma assumiamo al contempo che questa relativa indistinguibilità degli autori (che poi presero strade molto diverse, si pensi soltanto a Hegel e alle sue tesi mature sul senso dell'arte) ci restituisca una volta di più la felice testimonianza di una cifra davvero universalmente condivisa dalla cultura tedesca post-kantiana, tesa tra il ripensamento kantiano di Schiller e Fichte e i nuovi fermenti insieme utopici e metafisici dell'età romantico-idealistica nel suo complesso.

■ *Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco*

... un'etica. Poiché in futuro tutta la metafisica rientrerà nella *morale* (di cui Kant con i suoi postulati pratici ci ha offerto soltanto un *esempio*, senza nulla *esaurire*), l'etica sarà semplicemente un compiuto sistema di tutte le idee o, ed è lo stesso, di tutti i postulati pratici. L'idea prima è naturalmente la rappresentazione *di me stesso* in quanto assoluta, libera essenza. Con questa essenza libera, autocosciente, si manifesta contemporaneamente – dal nulla – un intero *mondo*, l'unica autentica e concepibile *creazione a partire dal nulla*. Scenderò ora sul terreno della fisica, ponendo questa domanda: come ha da essere il mondo secondo l'essenza morale? Vorrei donare ali alla nostra fisica, che procede faticosamente per esperimenti.

Così, se la filosofia fornisse le idee e l'esperienza i dati, potremmo infine avere in generale quella fisica che io mi attendo dai tempi a venire. Giacché l'odierna fisica non sembra poter soddisfare uno spirito creatore come è, o dovrebbe essere, il nostro.

Dalla natura passo all'*opera umana*. Innanzi tutto all'idea di umanità – intendo infatti dimostrare che non esiste un'idea di *Stato*, essendo lo Stato un qualcosa di *meccanico*, come non esiste l'idea di *macchina*. Soltanto ciò che è oggetto di *libertà* può chiamarsi *idea*. Dobbiamo dunque superare lo Stato! Ogni Stato, infatti, necessariamente considera gli uomini liberi come ingranaggi meccanici, ma così non deve essere, e lo Stato deve dunque *estinguersi*. È chiaro che tutte le idee di pace eterna ecc., sono soltanto idee *subordinate* a un'idea superiore. Intendo qui stabilire i principi di una *storia dell'umanità* e mettere a nudo – totalmente – i miserabili prodotti umani che rispondono al nome di Stato, di costituzione, di governo, di legislazione. Come ultime vengono

le idee di mondo morale, di divinità, di immortalità – il rovesciamento di ogni falsa fede, la condanna del pretismo che di recente ha incominciato a fingere di aver ragione utilizzando la stessa ragione. Assoluta libertà di tutti gli spiriti depositari del mondo ideale, che non devono cercare *al di fuori di se stessi* nessun Dio e nessuna immortalità.

E infine l'idea che tutte le unifica, l'idea di *bellezza*, intesa nel superiore senso platonico. Ho la certezza che il supremo atto della ragione, quello con cui essa comprende la totalità delle idee, è un atto estetico, e che verità e bontà sono intimamente fuse soltanto nella *bellezza*. Il filosofo deve dunque possedere un'attitudine estetica pari a quella del poeta. Ma i nostri filosofi sono, letteralmente, uomini privi di ogni senso estetico. La filosofia dello spirito è una filosofia estetica. Non si può assolutamente essere ricchi di spirito, non si può meditare con pienezza di spirito sulla storia – se non si è dotati di senso estetico. Deve finalmente risultare chiaro quello che manca agli uomini incapaci di comprendere qualsiasi idea – e abbastanza ingenui da confessare che per essi tutto è oscuro non appena si esce da tabelle e registri.

Si conferisce così alla poesia una dignità superiore, e ridiventa alla fine ciò che era all'inizio – *educatrice dell'umanità*; infatti la filosofia e la storia scompariranno, e solo l'arte poetica sopravviverà a ogni scienza e a ogni altra arte.

Assai spesso sentiamo anche dire che la massa deve possedere una *religione sensibile*. Non solo alla massa è necessaria, ma anche al filosofo. Monoteismo della ragione e del cuore, politeismo dell'immaginazione e dell'arte: è questo ciò di cui abbiamo bisogno!

Esporrò ora un'idea che, a quanto mi risulta, non è ancora divenuta cosciente in nessun uomo – è necessario possedere una nuova mitologia, ma essa deve porsi al servizio delle idee, deve divenire una mitologia della *ragione*.

Se non daremo alle idee una forma estetica, cioè mitologica, esse non avranno interesse per il *popolo*, e viceversa: se la mitologia non è razionale, il filosofo ne deve provare vergogna. E così alla fine coloro che sono illuminati e coloro che non lo sono, si uniranno; la mitologia deve divenire filosofica, così da rendere il popolo razionale, e la filosofia deve divenire mitologica, così da rendere sensibili i filosofi. Allora regnerà tra gli uomini un'eterna unità. Non più sguardi sprezzanti, non più il timore del popolo verso i suoi sapienti e i suoi sacerdoti. E potremmo sperare allora in un *armonico* sviluppo di *ogni* capacità, nel singolo come nella totalità degli individui. Nessuna capacità sarà più repressa; finalmente regnerà una generale libertà e eguaglianza degli spiriti! Uno spirito superiore inviato dal cielo dovrà fondere tra noi questa nuova religione; sarà l'estrema, la più alta opera dell'uomo! ■

Al di là dei fortissimi riferimenti kantiani, ancora una volta è la lezione di Schiller (che solo due anni prima aveva dato alle stampe le sue *Lettere*) a mostrarsi qui in tutta la sua potenza: si pensi solo alla meditazione sullo Stato o all'afflato *educativo* che dovrebbe portare con sé la mediazione estetico-poetica di una «mitologia della *ragione*» (suprema sintesi tra *logos* e *mythos*, elemento razionale ed elemento sensibile). All'intenzionalità etica e politica del frammento si affianca inoltre la nozione centrale di una «*religione sensibile*», necessaria come tale anche per il filosofo, che si inserisce nella fisionomia complessivamente utopica di una «nuova religione», qualificata come l'opera più alta dell'uomo e presumibilmente

affidata alla poesia. La netta inclusione dell'etico, del politico e del religioso nell'elemento estetico-mitologico-poetico chiude definitivamente il cerchio sul ruolo di 'mediazione totale' dell'estetica e della poesia per il tramite di una nuova mitologia. E ancora una volta, se confrontiamo questo movimento concettuale con la tesi hegeliana (che da ultimo non sarebbe affatto facile conciliare con l'eventuale paternità hegeliana del frammento), ci troviamo di fronte a due istanze irriducibili. Il problema non è infatti di disputare sul valore assoluto delle istanze etiche, politiche e religiose, ma di decidere filosoficamente se la mediazione estetico-poetica potrà essere ancora o di nuovo capace di rappresentare la punta più avanzata nell'autocomprensione di tutte le istanze fondamentali dello spirito. Il punto è cioè, ancora una volta, se l'arte, nella modernità che si va ormai compiendo, potrà farci fare esperienza della verità della nostra esistenza etica, politica e religiosa. In altre parole ancora, la domanda è la seguente: quale può o deve continuare ad essere il senso dell'arte?

Ora, prima di lasciare la parola, e con ciò la *risposta* alla domanda appena posta, a uno Schelling ormai maturo e in certo modo più disincantato, è opportuno riprendere il filo del nostro ragionamento ribadendo l'assoluta peculiarità della sua riflessione più avanzata sull'arte. Che cosa significa per Schelling riconoscere nell'arte una potenza dell'assoluto? Significa che l'arte – e questo è l'unico modo in cui essa può riguardare il pensiero filosofico – è precisamente un'«emanazione dell'assoluto» (cfr. *infra*, p. 286). L'arte è insomma un'eterna manifestazione-espressione di ciò che, a seconda che venga concepito in modo soggettivo o oggettivo, si può definire come Dio o come totalità dell'universo. Qui occorre fare attenzione fin d'ora al metodo antitetico con cui Schelling procede. La sua filosofia dell'identità indica infatti nell'assoluto un originario punto di indifferenza tra i due termini di cui si compongono tutte le possibili antitesi filosofiche. L'assoluto, che come abbiamo visto può assumere la figura di Dio o dell'intero universo, è al contempo sintesi di finito e infinito, oggetto e soggetto, sensibile e razionale, organismo e coscienza, natura e storia, *reale* e *ideale*. La specifica prestazione intellettuale di Schelling sta nel tener fermo a questa sintesi in tutti gli ambiti e le articolazioni del proprio sistema. In quest'ottica, va chiarito che l'arte e la filosofia (entrambe appartenenti al mondo ideale dello spirito) non

differiscono rispetto a ciò che esse rappresentano (l'una inconsciamente e in immagine, l'altra coscientemente e nel concetto), ma soltanto per il *modo* in cui lo fanno. L'arte, tramite la «bellezza», coglie infatti l'assoluto nella sua *realtà* (come suono, colore, forma e linguaggio), mentre la filosofia, attingendo l'unica «verità», lo coglie nella sua *idealità*. Di conseguenza, quando la filosofia, come forma di sapere superiore e razionale, si volge a considerare scientificamente l'essenza dell'arte, la coglie 'in idea', il che vuol dire: *sub specie aeternitatis*. Avere scienza di alcunché, dice infatti Schelling riprendendo Platone, significa coglierne l'idea o i princìpi primi. Pertanto, lo stesso sviluppo storico delle singole arti – e vedremo più tardi quali siano i limiti di questa «storia» – dev'essere integralmente ripercorso al fine di lasciarvi trasparire nient'altro che una specifica modalità espressiva dell'assoluto autodispiegantesi. L'arte diviene insomma oggetto di considerazione scientifica allorché la filosofia è capace di esibirne ad ogni istante la natura eterna e ideale, ovvero di costruirla adeguatamente il concetto. Sul piano generale di questa 'costruzione' ci potremo soffermare però soltanto dopo aver appreso da Schelling il disegno generale di una filosofia dell'arte.

■ *Schelling, Introduzione alla filosofia dell'arte*

Prego lor Signori di voler tener costantemente presente l'intento puramente scientifico di queste lezioni. Come la scienza in generale, così anche la scienza dell'arte è *di per se stessa* interessante, anche in assenza di una finalità esterna. Gli oggetti che attirano su di sé l'universale brama di sapere e persino lo spirito scientifico sono tanti e in parte anche così trascurabili, che sarebbe davvero strano se proprio l'arte – questo singolo oggetto che, praticamente da solo, include in sé i massimi oggetti della nostra ammirazione – non dovesse riuscirvi.

A chi l'arte non sia apparsa come un tutto conchiuso, organico e necessario in tutte le sue parti qual è la natura, resta ancora un lungo cammino da percorrere. Se è vero che ci sentiamo incessantemente spinti a contemplare l'intima essenza della natura e a indagare quella fonte feconda che promana da sé con perpetua uniformità e legalità tanti e così grandi fenomeni, quanto più dovrà allora interessarci l'investigare l'organismo dell'arte in cui dall'assoluta libertà viene prodotta quella suprema unità e legalità che ci fa conoscere, in maniera di gran lunga più immediata di quanto non faccia la natura, i miracoli del nostro stesso spirito! Se è vero che ci interessa seguire quanto più è possibile la costruzione, l'intima costituzione, le relazioni e gli intrecci di una pianta o in generale di un essere organico, quanto più dovrebbe allora allettarci conoscere gli stessi intrecci e le stesse relazioni in quelle particolari concrezioni, dall'organizzazione di gran lunga superiore e più complessa, che sono dette opere d'arte!

Alla maggior parte delle persone succede con l'arte quello che succedeva con la prosa al Signor Jourdain di Molière, il quale si meravigliava di aver parlato in prosa per tutta la sua vita senza saperlo. Invero sono pochissimi ad accorgersi che già la lingua in cui si esprimono è la più compiuta delle opere d'arte. Quanti hanno sostato davanti a un teatro senza essersi domandati,

non fosse che una volta sola, quante condizioni siano richieste per una rappresentazione teatrale anche mediocre! Quanti hanno provato la nobile impressione suscitata da una bella architettura, senza essere mai stati tentati di indagare le ragioni dell'armonia che li ha così colpiti! E quanti ancora hanno provato l'effetto di una poesia o di un'alta opera drammaturgica e ne sono rimasti colpiti, rapiti, scossi, senza mai investigare con quali mezzi l'artista riesca a dominare il loro animo, a purificare la loro anima, a eccitare il loro intimo, senza che neanche li sfiori il pensiero di trasformare questo piacere, affatto passivo e perciò non nobile, nell'attiva e di gran lunga superiore contemplazione e ricostruzione dell'opera d'arte mediante l'intelletto!

Chi in ogni circostanza non si abbandoni all'influsso dell'arte e non voglia esperirne gli effetti, viene considerato rozzo ed incolto. Ma, anche se non nello stesso grado, è certo cosa altrettanto rozza, dal punto di vista dello spirito, considerare le emozioni meramente sensibili, le sensazioni o il piacere sensibile, come i veri e propri effetti dell'arte in quanto tale.

Per chi nel suo rapporto con l'arte non riesca ad arrivare a quella libera contemplazione che è ad un tempo passiva ed attiva, trascinante e riflessa, tutti gli effetti dell'arte non sono che effetti naturali; egli stesso si comporta in quelle circostanze come un essere naturale, e mai riesce ad esperire e a conoscere l'arte come arte. A scuoterlo sono forse le singole bellezze, eppure nella vera opera d'arte non esiste alcuna bellezza singola, ma bello è soltanto il tutto. Chi dunque non riesca ad innalzarsi all'idea del *tutto*, è affatto incapace di giudicare un'opera. E nonostante questa diffusa insensibilità vediamo che la maggior parte degli uomini cosiddetti colti a nulla è altrettanto incline quanto a trinciare giudizi in cose d'arte e a giocare all'intenditore, e del resto non v'è giudizio negativo che pesi maggiormente di quello che considera come priva di gusto una persona. Quanti avvertono la debolezza dei loro giudizi preferiscono, anche allorché un'opera d'arte suscita in essi una forte impressione e nonostante l'originalità della veduta che magari ne hanno, astenersi dal giudizio per evitare di esporsi. Altri, meno modesti, si rendono ridicoli coi loro giudizi o finiscono per risultare importuni ai veri intenditori. Rientra dunque addirittura nel bagaglio culturale del bel mondo (non v'è infatti studio più mondano di quello dell'arte) l'aver scienza dell'arte, l'aver sviluppato in sé la capacità di cogliere l'*idea*, ossia il tutto e insieme le reciproche relazioni delle parti l'una con l'altra e con il tutto, e a sua volta del tutto con le parti. Ma ciò non è appunto altrimenti possibile se non mediante la scienza, e in particolare mediante la filosofia. Quanto più rigorosa è la costruzione dell'idea dell'arte e dell'opera d'arte, tanto meglio si riesce ad ovviare non solo all'approssimatività del giudizio, ma anche a quel superficiale cimentarsi nell'arte o nella poesia che abitualmente viene intrapreso senza che dell'arte si abbia nozione alcuna.

Su quanto sia necessaria una concezione rigorosamente scientifica dell'arte per il perfezionamento della contemplazione intellettuale delle opere d'arte e insieme soprattutto per la formulazione del giudizio su di esse, mi limiterò ad osservare ancora quanto segue.

È un'esperienza assai facile da fare, specialmente oggi, quella di come persino gli artisti non solo differiscano l'uno dall'altro nei loro giudizi, ma addirittura si contraddicano. Questo fenomeno è assai facile da spiegare. Nelle epoche di grande fioritura artistica è la necessità dello spirito universalmente dominante a produrre, in misura maggiore o minore, l'universale concordia fra i grandi maestri, sì che, come anche la storia dell'arte dimostra, le grandi opere sorgono e maturano l'una accanto all'altra, quasi nello stesso tempo e quasi come ad opera di un afflato comune, e sotto un sole che è di tutte: Albrecht Dürer insieme con Raffaello, Cervantes e Calderón insieme con Shakespeare. Allorché una siffatta epoca felicemente e puramente produttiva è trascorsa, subentra la riflessione e con essa l'universale scissione: ciò che là era spirito vivente, diventa qui tradizione.

Gli artisti antichi muovevano dal centro verso la periferia. Quelli venuti dopo prendono la forma solo nel suo risalto esteriore e cercano immediatamente di imitarla: conservano l'ombra senza il corpo. Ciascuno si costituisce ora il proprio particolare punto di vista sull'arte e giudica conformemente ad esso ciò che gli si presenta. Gli uni, che notano la vacuità della forma priva di contenuto, predicano il ritorno al contenutismo mediante l'imitazione della natura; gli altri, che non riescono ad innalzarsi oltre quel vacuo e vuoto risalto formale, predicano l'ideale, l'imitazione di ciò che ha già una sua forma; nessuno però ritorna alla vera fonte originaria dell'arte da cui scaturiscono unite forma e materia. Pressapoco questa è la situazione attuale dell'arte e del giudizio estetico. Quanto è varia l'arte in se stessa, altrettanto vari e differenziati sono i diversi punti di vista del giudizio. Nessuno dei contendenti comprende l'altro. Giudicano, l'uno secondo il metro della verità, l'altro secondo quello della bellezza, senza che nessuno sappia che cosa siano verità o bellezza. Dagli artisti di indole propriamente pratica di un'epoca siffatta non è perciò possibile, fatte poche eccezioni, saper nulla dell'essenza dell'arte, poiché generalmente fa loro difetto l'idea dell'arte e della bellezza. Proprio questa discordia, regnante anche tra coloro che esercitano l'arte, è ragione impellente perché si ricerchino nella scienza la vera idea e i principi dell'arte.

A maggior ragione poi una seria trattazione sull'arte, che si rifaccia alle idee, si rende necessaria in quest'epoca di letteraria «guerra dei contadini» che viene combattuta contro tutto ciò che è alto, grande, fondato su idee e persino contro la bellezza e la poesia nell'arte; un'epoca nella quale gli idoli più venerati sono tutto ciò che è frivolo, che titilla i sensi o che alla nobiltà mescola la bassezza.

Soltanto la filosofia può riaprire per la riflessione le fonti originarie dell'arte ormai in gran parte esaurite invece per la produzione. Soltanto mercé la filosofia possiamo sperare di conseguire una vera scienza dell'arte, non come se la filosofia potesse procurare la sensibilità che solo un Dio può concedere o come se essa dovesse conferire la capacità di giudizio a coloro cui la natura l'ha negato, bensì nel senso ch'essa esprime immutabilmente in idee ciò che la vera sensibilità artistica contempla in concreto e da cui è anche determinato ogni autentico giudizio.

Ritengo utile esporre altresì le ragioni che *in particolare* mi hanno determinato sia ad elaborare questa scienza, sia a tenere queste lezioni su di essa.

Soprattutto vi prego di non confondere questa scienza dell'arte con tutto ciò che è stato presentato finora sotto questo nome o sotto altri nomi come «Estetica» o «Teoria delle belle arti e delle scienze». Una dottrina scientifica e filosofica dell'arte non esiste ancora; al massimo esistono frammenti di una dottrina siffatta, e anche questi sono ancora poco compresi e possono esserlo solo nel contesto di un tutto.

Prima di Kant ogni dottrina dell'arte in Germania non era che un derivato dell'«Estetica» baumgarteniana (Baumgarten fu il primo a usare questo termine). Per farsi un'idea di quest'ultima basterà ricordare che essa stessa era a sua volta un rampollo della filosofia wolffiana. Nel periodo immediatamente precedente Kant, allorquando empirismo e superficiale divulgazione dominavano in filosofia, vennero elaborate le ben note «teorie delle belle arti e delle scienze», i cui principî erano costituiti dagli assiomi psicologici degli inglesi e dei francesi. Si cercava di spiegare il bello sulla scorta della psicologia empirica, e si trattava in generale il miracolo dell'arte spiegandolo alla stregua di una bagattella, pressapoco come, in quegli stessi anni, avveniva per le storie di spettri e per altre superstizioni. Frammenti di codesto empirismo sono ancora rinvenibili in scritti posteriori, anche se già pensati secondo una prospettiva migliore.

Altre estetiche sono invece, per così dire, ricette o libri di cucina nei quali, ad esempio, la ricetta della tragedia suona pressapoco così: terrore in abbondanza, ma senza eccedere;

compassione quanta possibile, e lacrime a volontà.

Con la *Critica della facoltà di giudizio* di Kant le cose andarono come con le altre sue opere. Da parte dei kantiani c'era naturalmente da aspettarsi la massima mancanza di gusto, così come in filosofia mancanza di spirito. Una quantità di persone impararono a memoria la *Critica della facoltà di giudizio* e presero ad esporla come estetica dalla cattedra o nei loro scritti.

Dopo Kant alcuni ottimi ingegni hanno fornito eccellenti suggerimenti per l'idea di una vera scienza filosofica dell'arte ed anche singoli contributi alla sua elaborazione. Nessuno però ha finora esibito un sistema scientifico o ne ha anche solo enunciato i principî *assoluti* nella loro universale validità e in forma rigorosa. Molti di costoro, inoltre non hanno ancora effettuato quella rigorosa distinzione tra empirismo e filosofia richiesta da un autentico atteggiamento scientifico.

Il sistema di filosofia dell'arte che io mi propongo di esporre differirà quindi sensibilmente, sia nella forma che nel contenuto, da quelli sinora esistenti, giacché, per quanto concerne i principî, io risalgo molto più indietro di quanto non si sia fatto sinora. Lo stesso metodo che, se non erro, mi ha consentito nella filosofia della natura di districare, almeno fino ad un certo punto, l'intricata trama della natura, e di sceverare il caos delle sue manifestazioni, ci guiderà anche attraverso l'intrico ancor più labirintico del mondo dell'arte consentendoci di far nuova luce sui suoi oggetti.

Meno certo di aver soddisfatto il mio compito sono invece per quanto concerne il lato *storico* dell'arte, che, per motivi che addurrò in seguito, costituisce elemento essenziale di ogni costruzione. Riconosco fin troppo bene quanto sia difficile, in questo che è veramente il più sterminato di tutti i campi, procurarsi anche solo le nozioni generalissime intorno a ogni sua parte, per tacere di una conoscenza puntuale e precisa di ogni singola parte in ogni suo dettaglio. Per quanto mi concerne posso soltanto dichiarare di aver seriamente studiato per lungo tempo le opere antiche e moderne della poesia, facendone la mia prima occupazione; di aver avuto un certo commercio con opere delle arti figurative; infine di aver appreso, frequentando artisti nel pieno esercizio della loro arte, da una parte, è vero, soltanto il loro disaccordo e la loro incomprensione della cosa, ma anche, dall'altra, frequentandone alcuni che al felice esercizio dell'arte accompagnavano la riflessione filosofica su di essa, una parte di quelle vedute storiche sull'arte che reputo necessarie al mio scopo.

Per quanti conoscano il mio sistema filosofico, la filosofia dell'arte non sarà che una sua ripetizione elevata alla massima potenza. Per quanti invece ancora non lo conoscano, il metodo che lo caratterizza dovrebbe in questa sua applicazione balzare forse ancor più chiaramente e distintamente agli occhi.

La costruzione abbraccerà non soltanto l'universale, bensì anche quegli individui che sono rappresentativi di tutto un genere. La mia costruzione concernerà essi e il mondo della loro poesia. Mi limito per ora a citare Omero, Dante, Shakespeare. Nella dottrina delle arti figurative le individualità dei maestri più grandi verranno caratterizzate in generale. Nella dottrina della poesia e dei generi poetici scenderò invece sino alla caratterizzazione di singole opere dei poeti più insigni, come, ad esempio, Shakespeare, Cervantes, Goethe, onde così compensare qui quella diretta contemplazione che ci fa invece difetto nel caso degli artisti figurativi.

Nella filosofia generale ci compiacciamo di scorgere il volto severo della verità in se stessa e per stessa. In questa particolare sfera della filosofia, che delimita la filosofia dell'arte, perveniamo invece alla contemplazione dell'eterna bellezza e degli archetipi di tutto ciò che è bello.

La filosofia è il fondamento di tutto e abbraccia tutto. Essa estende la propria costruzione a tutte le potenze e a tutti gli oggetti del sapere: solo mediante essa si perviene a ciò che vi è di più alto. La dottrina dell'arte costituisce, all'interno della filosofia stessa, un ambito più ristretto, nel

quale con maggiore immediatezza noi contempliamo l'eterno in figura, per così dire, visibile, ed essa perciò, se correttamente intesa, si accorda pienamente con la filosofia stessa.

In quanto sin qui detto si è già in parte accennato a che cosa sia la filosofia dell'arte. È però necessario che io chiarisca ora con maggior precisione il mio punto di vista a questo proposito. Proverò a porre la questione nei suoi termini più generali: *com'è possibile la filosofia dell'arte?* (nel caso della scienza infatti dimostrazione della possibilità equivale a certificazione della realtà).

Ognuno vede che nel concetto di una filosofia dell'arte vengono congiunti due opposti. L'arte è il reale, l'oggettivo; la filosofia è l'ideale, il soggettivo. Si potrebbe quindi predeterminare il compito della filosofia dell'arte in questi termini: *presentare il reale, contenuto nell'arte, nell'ideale*. Ma il problema è precisamente quello di sapere che cosa significhi presentare *un reale nell'ideale*, e finché non lo sapremo non avremo chiarito il concetto di filosofia dell'arte. Dobbiamo quindi affrontare l'intera ricerca andando ancora più a fondo. Ora, poiché in generale presentare nell'ideale = costruire, e poiché anche la filosofia dell'arte dev'essere = costruzione dell'arte, questa ricerca dovrà ad un tempo penetrare necessariamente più a fondo nell'essenza della costruzione.

L'aggiunta «arte» in «Filosofia dell'arte» limita semplicemente il concetto generale di filosofia, ma non lo sopprime: la nostra scienza dev'essere filosofia. Questo è l'essenziale. Che essa debba poi appunto essere filosofia in relazione all'arte, è l'elemento accidentale del nostro concetto. Ora, né, in generale, ciò che vi è di accidentale in un concetto può mutarne l'essenziale, né, in particolare, la filosofia può, in quanto filosofia dell'arte, essere altro da ciò che essa è in se stessa e considerata assolutamente. La filosofia è del tutto ed essenzialmente una; non può essere divisa in parti. Ciò dunque che è filosofia, lo è nella sua totalità e individualità. Desidero che teniate particolarmente presente questo concetto della indivisibilità della filosofia onde poter cogliere l'intera idea della nostra scienza. È ben noto quale funesto abuso venga fatto del concetto di filosofia. Già ci è stata fornita una filosofia ed anzi una dottrina della scienza dell'agricoltura, e dobbiamo aspettarci che si elabori tosto anche una filosofia dei veicoli da traino, e che alla fine ci siano tante filosofie quanti sono in generale gli oggetti, e che, a forza di filosofie, si finisca per smarrire del tutto la filosofia stessa. Oltre a queste molte filosofie abbiamo però anche singole scienze o teorie filosofiche. Anche in questo caso nulla che corrisponda al vero. Esiste *una* sola filosofia e *una* sola scienza della filosofia. Le cosiddette scienze filosofiche sono o una vera e propria stortura, oppure nient'altro che presentazioni dell'unica e indivisa totalità della filosofia vista in *potenze* diverse o sotto diverse determinazioni ideali.

Voglio spiegare qui questa espressione («potenze»), giacché ricorre per la prima volta in un contesto in cui è importante che venga compresa. Essa fa riferimento a quell'universale dottrina filosofica che afferma l'essenziale ed intima identità di tutte le cose e di tutto ciò che noi generalmente distinguiamo. Ad essere veramente e in sé è soltanto *un* essere, un assolutamente reale, e questo essere, in quanto assoluto, è indivisibile, e perciò non può passare, mediante divisione o separazione, in esseri diversi. Essendo esso indivisibile, la diversità delle cose è possibile in generale solo in quanto esso viene posto, nella sua totalità e indivisibilità, sotto determinazioni diverse. Queste determinazioni io le chiamo potenze. Esse non producono mutazione alcuna nell'essere, che resta sempre e necessariamente lo stesso, e perciò sono dette determinazioni *ideali*. Ad esempio: ciò che noi conosciamo nella storia o nell'arte è essenzialmente lo stesso che sussiste anche in natura. In ciascuno è insita infatti la stessa assolutezza, ma codesta assolutezza sussiste, nella natura, nella storia e nell'arte, in potenze diverse. Se fosse possibile toglierle onde vedere il *puro essere* nella sua, per così dire, nudità, allora uno stesso e medesimo sarebbe veramente in tutto.

Ora, la *filosofia* si manifesta compiutamente solo nella totalità di tutte le potenze. Essa dev'essere infatti un'immagine fedele dell'universo. Ma l'universo è = *all'assoluto, rappresentato nella totalità di tutte le determinazioni ideali*. Dio e l'universo sono una cosa sola, ovvero non sono che aspetti diversi di una stessa e medesima cosa. Dio è l'universo considerato dal lato dell'identità. Egli è *tutto*, poiché è la sola realtà, e pertanto fuori di lui non v'è nulla. L'universo invece è Dio considerato dal lato della totalità. Nell'idea assoluta, che è principio della filosofia, identità e totalità tornano però di nuovo ad essere una cosa sola. Come ho detto, la filosofia si manifesta compiutamente solo nella totalità di tutte le potenze. Nell'assoluto in quanto tale, e perciò anche nel principio della filosofia, non v'è, proprio perché esso comprende *tutte* le potenze, potenza *alcuna*, e d'altro canto, proprio perché in esso non v'è potenza alcuna, esse sono tutte contenute in lui. Questo principio, appunto perché non coincide con nessuna potenza in particolare e tuttavia le comprende tutte, io lo chiamo *l'assoluto punto di identità della filosofia*.

Ora, questo punto di indifferenza, proprio perché è tale, e proprio perché è assolutamente uno, inseparabile e indivisibile, è presente a sua volta in ogni unità *particolare* (detta anche potenza), e ciò non è a sua volta possibile senza che, in ciascuna di queste unità *particolari*, non siano a loro volta presenti tutte le unità ovvero *tutte le potenze*. Nella filosofia quindi non v'è assolutamente altro che l'assoluto, ovvero in filosofia non conosciamo altro che l'assoluto: sempre e soltanto l'assolutamente uno, e soltanto questo assolutamente uno in forme particolari. La filosofia – e vi prego di intendere ciò nel suo senso rigoroso – non concerne affatto il particolare in quanto tale, ma direttamente sempre e soltanto l'assoluto, e il particolare solo nella misura in cui accoglie in sé e raffigura in sé l'intero assoluto.

Da tutto ciò risulta ora chiaro come non possano esistere filosofie *particolari* e neanche particolari e singole scienze filosofiche. In tutti gli oggetti la filosofia non ha che un unico oggetto e appunto perciò essa stessa è una sola. All'interno della filosofia generale ogni singola potenza è di per se stessa assoluta, e tuttavia, in questa sua assolutezza ovvero senza pregiudizio per essa, è a sua volta una parte del tutto. Ciascuna è veramente parte del tutto solo nella misura in cui è il perfetto riflesso del tutto, nella misura cioè in cui lo accoglie tutto in sé. Questo è appunto quel nesso tra particolare e universale che ritroviamo in ogni essere organico, come anche in ogni opera d'arte dove, ad esempio, figure diverse sono, ciascuna, una parte al servizio del tutto e tuttavia, qualora l'opera sia perfettamente elaborata, ciascuna è a sua volta assoluta in se stessa.

Ora, noi possiamo peraltro enucleare dal tutto la singola potenza e trattarla come a sé stante. Ma solo nella misura in cui noi presentiamo in essa realmente l'assoluto, questa presentazione è a sua volta *filosofia*. Potremo allora chiamare di volta in volta questa presentazione, ad esempio, filosofia della natura, filosofia della storia, filosofia dell'arte.

Con ciò risulta ora dimostrato: 1) che nessun oggetto si qualifica come oggetto della filosofia se non in quanto è esso stesso, in virtù di un'eterna e necessaria idea, fondato nell'assoluto e capace di accogliere in sé l'intera e indivisa essenza dell'assoluto. Tutti i diversi oggetti sono, in quanto diversi, soltanto *forme* inessenziali. Essenziale è solo l'uno e ciò che, grazie a quest'uno, riesce ad accoglierne nella propria particolarità l'universalità, ad accogliere in sé la *sua* forma. V'è allora, ad esempio, una filosofia della natura perché nel particolare della natura è raffigurato l'assoluto, e dunque perché esiste un'assoluta ed eterna idea della natura. In questo stesso modo v'è anche una filosofia della storia e una filosofia dell'arte.

Con ciò è dimostrata 2) la realtà di una filosofia dell'arte, proprio perché ne è dimostrata la *possibilità*. Ne sono anche mostrati insieme i limiti e ciò che la differenzia da una mera *teoria* dell'arte. In effetti solo nella misura in cui esibisce in sé l'assoluto, la scienza della natura o dell'arte è vera filosofia: *filosofia* della natura e *filosofia* dell'arte. In ogni altro caso, là dove la

potenza particolare è trattata come *particolare* e si enunciano le leggi valevoli per essa *nella sua particolarità*, e quindi là dove si ha a che fare non con la filosofia in quanto filosofia (la quale è assolutamente universale), bensì con la conoscenza *particolare* dell'oggetto e dunque con uno scopo finito, in tutti questi casi la scienza non può essere detta filosofia, ma soltanto *teoria* d'un particolare oggetto; ad esempio: teoria della natura o teoria dell'arte. Questa teoria potrebbe peraltro *derivare* a sua volta i propri principî dalla filosofia, come ad esempio la teoria della natura dalla filosofia della natura, ma proprio perciò, perché soltanto li *deriva*, essa non è filosofia.

Nella filosofia dell'arte costruisco pertanto in primo luogo non già l'arte *in quanto* arte, in quanto questa *cosa particolare*, bensì *costruisco l'universo nella forma dell'arte*, e la filosofia dell'arte è la *scienza del tutto nella forma o potenza dell'arte*. Solo compiendo questo passo ci innalziamo, relativamente a questa scienza, nella sfera di una scienza assoluta dell'arte.

Nondimeno che la filosofia dell'arte sia presentazione dell'universo nella forma dell'arte non basta ancora a fornirci una completa idea di questa scienza fintantoché non avremo determinato con maggior precisione il *tipo* di costruzione necessaria a una filosofia dell'arte.

Oggetto della costruzione e perciò della filosofia è, in linea di principio, unicamente ciò che, in quanto particolare, è capace di accogliere in sé l'infinito. Per essere oggetto della filosofia, l'arte deve dunque o raffigurare realmente in se stessa, in quanto particolare, l'assoluto, o almeno poterlo raffigurare. Ma ciò non solo è quanto precisamente avviene nel caso dell'arte, bensì, come raffigurazione dell'infinito, essa si trova anche allo stesso livello della filosofia: come quest'ultima esibisce l'assoluto nell'*archetipo*, così l'arte lo esibisce nell'*immagine* che ne è la *copia*.

Ora, se l'arte corrisponde tanto perfettamente alla filosofia e non ne è che il più perfetto riflesso oggettivo, essa dovrà necessariamente percorrere tutte le potenze che, per parte sua, la filosofia percorre nella sfera ideale, e tanto basta per toglierci ogni dubbio intorno a quello che deve essere il metodo necessario della nostra scienza.

La filosofia esibisce non già le cose reali, bensì i loro archetipi. Ma altrettanto fa anche l'arte, e quegli stessi archetipi dei quali, secondo le dimostrazioni della filosofia, le cose reali non sono che riflessi, sono quelli che, nell'arte, diventano, nella loro qualità di archetipi e perciò nella loro perfezione, oggettivi, e che, nel mondo riflesso, raffigurano il mondo intelligibile. Per fornire qualche esempio: la *musica* altro non è se non il ritmo archetipo della natura e dell'universo stesso che, mediante quest'arte, irrompe nel mondo riflesso. Le perfette forme prodotte dall'*arte plastica* sono gli archetipi stessi della natura organica raffigurati oggettivamente. L'epos omerico è l'identità stessa così come essa sta, nell'assoluto, a fondamento della storia. Ogni dipinto, dal canto suo, è un'apertura sul mondo intellettuale.

Ciò presupposto, nella filosofia dell'arte dovremo risolvere relativamente all'arte tutti quei problemi che nella filosofia generale risolviamo relativamente all'universo.

1) Anche nella filosofia dell'arte non potremo prendere le mosse da nessun altro principio che non sia quello dell'infinito: dovremo certificare l'infinito come principio incondizionato dell'arte. A quel modo che per la filosofia l'assoluto è l'archetipo della verità, così per l'arte esso è l'archetipo della *bellezza*. Dovremo perciò mostrare che verità e bellezza sono solo due diversi modi di considerare l'assoluto che è uno.

2) La seconda questione che dovremo porci, tanto in riferimento alla filosofia generale quanto in riferimento alla filosofia dell'arte, sarà: come quell'in sé stesso assolutamente uno e semplice trapassi in una molteplicità e distinguibilità, e dunque come dal Bello universale ed assoluto possano procedere particolari cose belle. La filosofia risponde a questa domanda con la dottrina delle idee o archetipi. L'assoluto è semplicemente uno; ma quest'uno, contemplato assolutamente nelle forme particolari in modo tale che l'assoluto non venga per ciò stesso soppresso, è = idea. Lo stesso vale anche per l'arte. Anche l'arte contempla il bello originario

esclusivamente nelle idee come forme particolari, ciascuna delle quali però è di per se stessa divina e assoluta; e mentre la filosofia contempla le idee così come esse sono in sé, l'arte le contempla in quanto *reali*. Le *idee* dunque, nella misura in cui vengano contemplate come reali, sono il materiale e, per così dire, la materia universale ed assoluta dell'arte, da cui unicamente procedono, come frutti maturi, tutte le particolari opere d'arte. Queste idee *reali*, viventi ed esistenti, sono gli dei. Il simbolismo universale ovvero la *raffigurazione* universale delle idee come reali è pertanto contenuta nella mitologia, e la soluzione del secondo compito che ci siamo posti consiste precisamente nella costruzione della mitologia. Di fatto gli dei di ogni mitologia altro non sono se non le idee della filosofia, contemplate però oggettivamente, ossia realmente.

Con tutto ciò resta però ancor sempre senza risposta il problema di come sorga un'opera d'arte singola e *reale*. Ora, come l'assoluto va sempre ricercato nell'identità di universale e particolare, così il reale va ricercato nella non-identità di universale e particolare, nella disgiunzione, vale a dire o nel particolare o nell'universale. Insorge così anche qui un'antitesi: l'antitesi fra arti figurative e arti della parola. Arti figurative e arti della parola = serie reale e serie ideale della filosofia. Alla prima serie presiede quell'unità in cui l'infinito è accolto nel finito (la costruzione di questa serie corrisponde alla *filosofia della natura*); alla seconda serie presiede invece quell'altra unità in cui il finito viene raffigurato nell'infinito (la costruzione di questa serie corrisponde all'*idealismo* nel sistema generale della filosofia). Chiamerò reale la prima unità e ideale la seconda; l'unità che le comprende entrambe in sé la chiamerò invece indifferenza.

Se ora noi fissiamo ciascuna di queste unità per sé, in ciascuna di esse, essendo ciascuna di per sé assoluta, dovranno ricorrere quelle stesse unità, e quindi nell'unità reale dovranno ritrovarsi la reale, l'ideale e quella in cui entrambe sono una sola. E così anche nell'unità ideale.

A ciascuna di queste forme, a seconda che essa venga compresa nell'unità reale o in quella ideale, corrisponde una particolare forma d'arte. Alla reale, in quanto compresa nell'unità reale, corrisponde la *musica*, all'ideale la *pittura*, e a quella che all'interno dell'unità reale raffigura entrambe le unità compenetrare l'una nell'altra, corrisponde l'*arte plastica*.

Lo stesso avviene nel caso dell'unità ideale, la quale comprende a sua volta in sé le tre forme della poesia lirica, epica e drammatica. Lirica = raffigurazione o in-formazione (*Einbildung*) dell'infinito nel finito = particolare. Epos = raffigurazione (sussunzione) del finito nell'infinito = universale. Dramma = sintesi di universale e particolare. L'arte tutta quanta, sia nella sua manifestazione reale sia nella sua manifestazione ideale, va dunque costruita secondo queste tre forme fondamentali.

Seguendo l'arte in ciascuna di queste forme particolari sino a scendere alle sue manifestazioni concrete, giungiamo alla determinazione dell'arte ad opera dei condizionamenti dell'epoca. Come l'arte in sé è eterna e necessaria, così anche nella sua manifestazione temporale non v'è casualità, ma necessità assoluta. Anche in relazione al tempo l'arte resta ancora l'oggetto di un possibile sapere, e gli elementi di questa costruzione sono offerti dalle opposizioni che l'arte presenta manifestandosi nel tempo. Peraltro le opposizioni che, relativamente all'arte, vengono messe in essere dalla sua dipendenza del tempo, sono necessariamente, come del resto il tempo stesso, opposizioni inessenziali e meramente formali, affatto diverse quindi dalle opposizioni reali che hanno il loro fondamento nell'essenza o idea dell'arte stessa. Questa generale opposizione di natura formale, che attraversa tutti i rami dell'arte, è l'opposizione tra arte *antica* e *moderna*.

Sarebbe certo un difetto essenziale della costruzione se, negli specifici casi di ogni singola forma d'arte, noi non tenessimo conto di quest'opposizione. Ma poiché essa viene considerata come meramente formale, la costruzione consiste precisamente nella sua negazione o superamento. Prendendo in esame quest'opposizione esporremo anche immediatamente

l'aspetto *storico* dell'arte, e solo così potremo sperare di riuscire a dare l'ultimo tocco definitivo alla nostra costruzione.

Nel suo complesso la mia concezione dell'arte vede quest'ultima come un'emanazione dell'assoluto. La storia dell'arte ci mostrerà nel modo più chiaro le dirette relazioni dell'arte stessa con le determinazioni dell'universo e per ciò stesso con quell'assoluta identità in cui esse sono preordinate. Solo nella storia dell'arte si manifesta l'essenziale ed intima unità di tutte le opere d'arte, il fatto cioè che tutte le opere poetiche siano frutto di uno stesso e identico genio, il quale anche nella contrapposizione fra arte antica e moderna, in realtà non fa altro che mostrarsi in due diverse figure. ■

L'analogia metafisica tra natura e arte, richiamata all'inizio dell'introduzione, si basa sull'organicità comune a entrambe le sfere. L'organicità naturale viene 'ripetuta', a un più alto livello di conformazione, dall'organicità artificiale, la cui eccellenza è l'opera d'arte. Ma l'opera si fa essenziale, dice Schelling, soltanto per uno sguardo filosofico che sappia ricondurre la sua storia alla sua natura di principio, non prima di aver interpretato lo stesso sviluppo organico e morfologico della natura come il corso di una 'storia naturale'. Quest'ultima giunge infatti sino al punto in cui la natura stessa, con l'apparizione dell'uomo e della ragione cosciente, si volge nella storia propriamente detta (la storia dei fini), così come l'inconscio passa in autocoscienza e la produzione in sapere. Come l'organismo si compie infine nella ragione, così l'arte si compie, quanto alla sua verità, nella filosofia, il cui ufficio sta anche nel ricondurre il dominio artistico nella totalità organica che gli è propria, esattamente come era stato quello di ricomprendere il meccanicismo della natura fenomenica in base alla sua organicità. A questo punto, il nesso tra arte e natura non può essere sottovalutato. Già Kant, recependo un discorso che rimonta al rapporto tra *technè* e *physis* presso i greci, aveva parlato del genio come di un *instrumentum* della natura e dell'arte bella come di quell'arte che appare natura. Egli aveva inoltre ipotizzato che si comprendesse più a fondo la natura esterna soltanto giudicandola come un'arte (prodotta, al limite, da un divino artefice). Ora Schelling porta a compimento questa tendenza, mostrando la circolazione strategica tra filosofia della natura e filosofia dell'arte. Tutto ciò può quindi essere pensato, secondo quanto ci suggerisce lo stesso Schelling, come una possibile eredità dell'estetica kantiana, che intende come esteticamente pertinenti, per il giudizio, tanto i prodotti della natura che i prodotti dell'arte. Tuttavia, qui è stato attinto ormai definitivamente il paradigma

di una filosofia dell'arte, cioè di una riflessione scientifica sull'essenza metafisica dell'arte: e pertanto, tutte le categorie fondamentali dell'estetica critica (dall'immaginazione al genio, dal gusto alla bellezza) assumono un senso nuovo a partire da un quadro fortemente oltre-kantiano.

Ora, la costruzione del concetto dell'arte prevede una parte generale e una parte speciale, nella quale, secondo un'ampiezza riattinta soltanto dall'*Estetica* di Hegel, Schelling affronta con grande generosità la storia dei generi e le figure di singoli artisti epocali (Sofocle, Dante ecc.) e procede sul filo conduttore di due «serie», che riproducono *all'interno* dell'essenza dell'arte l'antitesi tra oggettivo e soggettivo. Una prima serie, cosiddetta «reale», comprende la triade: musica – pittura – plastica. Una seconda serie, «ideale», affronta la poesia (antica e moderna) in base alla triade: lirica – epica – drammatica. Prima di soffermarci in breve sulla costruzione generale del concetto dell'arte, possiamo osservare come anche a partire dall'organizzazione della parte speciale si approfondisca il solco storico che divide Schelling da Hegel. Se per quest'ultimo, ferma restando la progressione concettuale delle arti, la scansione dirimente era piuttosto di ordine storico (il simbolico, il classico, il romantico), in Schelling non c'è alcun posto per quella diagnosi del presente alla quale anche Schlegel, seppure in modo insufficiente, aveva tentato di reagire. L'arte resta infatti una potenza eterna e necessaria dell'automanifestazione dell'assoluto. Ogni variazione 'storica' (come ad esempio il transito tra antico e moderno, greco e cristiano, specie e individuo, necessità e libertà, cultura naturale e cultura artificiale) resta soltanto un'espressione necessaria dell'idea, cioè uno sviluppo antitetico integralmente deducibile a livello filosofico. L'arte non può non continuare a rappresentare, nella sua eterna evoluzione, lo spirito colto in immagine, il comunicarsi dell'infinito nel finito come in- e uni-formazione. Tutto ciò attinge la massima evidenza nella partizione generale della filosofia dell'arte. Dopo aver giustificato alcune tesi di fondo («L'universo è formato in Dio come opera d'arte assoluta e di eterna bellezza», «La causa immediata di ogni arte è Dio», [FA, 86sgg]), Schelling imposta la costruzione dell'arte a partire da due momenti: l'universale, ossia l'eterna *materia* dell'arte, e il particolare, ossia la sua *forma*. Sotto quest'ultimo titolo vengono radicalizzate e ridiscusse le categorie estetiche di genio, immaginazione, bello, e via dicendo, con riferimento costante a Kant e a Schiller. Ma

tuttavia è la sezione sulla materia dell'arte a riservare gli spunti più notevoli. Possiamo ora concludere richiamandone due in particolare.

In primo luogo, Schelling enuncia una tesi chiarissima: «La mitologia è la condizione necessaria e la materia prima d'ogni arte» (FA, 102). In che senso si parla qui di mitologia? Abbiamo già ricordato che la produzione artistica e la contemplazione filosofica si riferiscono al medesimo. Mentre la filosofia attinge l'idea in se stessa, l'arte coglie piuttosto l'*immagine* dell'assoluto, portandolo ad espressione nel proprio prodotto. L'arte si riferisce in altri termini all'idea come archetipo, come modello (*typos*) d'origine (*arche*). Poiché la mitologia è raffigurazione del mondo degli dèi e del divino, essa non rappresenta altro che immagini della realtà ideale. La stessa distinzione tra mitologia greca e mitologia cristiana (che per Schelling non dà alcun problema) non è affatto sostanziale, ma si riferisce alla direzione del processo con cui l'arte in-forma o esprime in immagine l'assoluto. Nel primo caso, infatti, l'infinito si esprime nel finito (l'idea si fa figura), nel secondo, il finito si trascende in direzione dell'infinito (la figura di un uomo si fa divina).

In secondo luogo, Schelling ribadisce che l'arte autentica resta sempre il luogo di un equilibrio indefettibile tra reale e ideale, sensibile e razionale. La pienezza di quest'equilibrio è espressa mediante l'aggettivo «simbolico», usato qui in direzione diametralmente opposta a quella di Hegel, che gli aveva assegnato il significato di una sproporzione tra contenuto e forma. La classificazione proposta da Schelling si muove invece in questi termini: se in una rappresentazione il particolare è intuito soltanto attraverso l'universale, essa è «schematica»; se è l'universale ad essere intuito soltanto attraverso il particolare, essa è «allegorica»; la sintesi di entrambe, nella quale particolare e universale ritornano uno, è il *simbolico*. Da ultimo, «La rappresentazione dell'assoluto nel particolare con assoluta indifferenza di universale e particolare è possibile solo simbolicamente» (FA, 103). Arte antica e arte moderna, arte greca e arte cristiana, si incontrano insomma nel medio del simbolico, sebbene seguano direzioni inverse. E poiché la mitologia (nel senso di un disporsi delle idee in figura) è la materia eterna dell'arte, anche la religione e la natura si portano ad espressione in essa, cosicché l'arte più autentica, in senso parzialmente platonico, rimane quella che rappresenta o riproduce nel modo meno inadeguato, dandole con ciò a conoscere *in imago*, le idee

immutabili che sono già da sempre oggetto della contemplazione filosofica.

▷ Nel 1865, a undici anni dalla morte di Schelling, inaugurava il suo insegnamento accademico un giovane Wilhelm Dilthey (1833-1911), allora libero docente in quella stessa Università di Berlino in cui Schelling aveva tenuto i suoi ultimi corsi. Il pensiero e l'opera di Dilthey si sono sviluppati nell'arco di mezzo secolo e rappresentano un crocevia fondamentale per comprendere il destino storico e speculativo al quale andò incontro, nella seconda metà dell'Ottocento, l'eredità della grande filosofia tedesca da Kant al Romanticismo all'Idealismo, in particolare rispetto ai temi e ai problemi dell'estetica che in essa avevano trovato una così potente elaborazione teorica. L'indiscusso punto d'avvio di Dilthey fu il riconoscimento dell'essenziale storicità del mondo umano – di un mondo che ha ed esprime il suo essere nella storia – e del connesso statuto delle cosiddette «scienze dello spirito» (espressione che potremmo rendere approssimativamente con quella, per noi più familiare, di «discipline umanistiche», laddove nei paesi anglofoni si tende a parlare piuttosto di *Moral Sciences*). I due nodi principali di fronte ai quali si pose Dilthey furono dunque da un lato (i) il rapporto tra storia e metafisica, quest'ultima intesa come disconoscimento dogmatico dell'autonomia della storia; dall'altro (ii) il rapporto tra le scienze dello spirito (che nella storia dei mondi umani hanno il loro 'oggetto' privilegiato, ma anche il loro terreno d'origine) e le scienze della natura. In relazione al primo nodo (i), Dilthey si avvide con chiarezza di due fatti essenziali. In primo luogo, era stato per un verso e paradossalmente il trascendentalismo kantiano, nel quale l'assunzione di una dimensione aprioristica escludeva senza appello qualsiasi debito con la storia, a riconoscere indirettamente la storicità dell'essere umano nei termini di una sua finitezza radicale: ciò accadeva tuttavia al prezzo troppo ingente e definitivo di una remissione e di un abbandono della storia al piano meramente empirico della contingenza. Ma in secondo luogo, e per altro verso, tanto l'Idealismo che il Romanticismo, intesi come la massima rifioritura occidentale della filosofia della storia, recuperando come costitutive dell'assoluto proprio le sue forme storiche concrete, finivano per rendere a sua volta assoluto – cioè per trascendentalizzare all'ennesima potenza – l'intero corso della

storia umana, facendone in modo non dissimile l'agone epocale in cui l'assoluto stesso, nella sua eterna epifania sotto forma di arte e natura, combatteva un'altrettanto eterna lotta per l'attingimento dell'autocoscienza (secondo uno schema, del resto, che transiterà in modo essenziale, e lo vedremo fra poco, nello storicismo assoluto di un neoidealista come Benedetto Croce, che effettuò per parte sua un sostanziale e dichiarato recupero di Hegel). Di fronte a tali esiti, in un arco che va almeno dall'incompiuta *Introduzione alle scienze dello spirito. Ricerca di una fondazione per lo studio della società e della storia* (1883) al tardo scritto su *La costruzione del mondo storico nelle scienze dello spirito* (1910), Dilthey enuncia con palese riferimento all'eredità dell'impresa kantiana il programma di una «critica della ragione storica», che si prefigge di integrare gli aspetti filosoficamente unilaterali del trascendentalismo mediante il mantenimento del progetto enciclopedico hegeliano – depurato naturalmente dalla sua ingombrante metafisica –, nonché di ricondurre al centro dell'indagine il senso della storia e la ricchezza delle sue connessioni col mondo umano colto nella sua realtà effettiva. Il secondo nodo di fronte al quale Dilthey si pose (ii) fu invece la distinzione, divenuta poi canonica, tra scienze dello spirito e scienze della natura. Crollato il grandioso tentativo della sintesi schellinghiana, sorretta dall'idea di riuscire a far convivere all'interno del pensiero scientifico l'anima speculativo-metafisica con quella empirico-sperimentale, Dilthey riconobbe fin da subito gli esiti più avanzati della scienza moderna d'età positivista, dotata ormai di una sua definitiva autonomia metodologica e culturale. Il suo contributo consisté pertanto, in polemica col positivismo dell'epoca e mediante una lucida valutazione dell'urto epocale verificatosi tra cultura scientifica e cultura umanistica, nel tentativo di sganciare le scienze dello spirito da ogni commistione col metodo scientifico, la cui vocazione nei confronti dell'oggettività universale della natura fu giudicata del tutto insufficiente a rendere conto del particolare e dell'individuale storico. Quest'ultimo non può mai essere sussunto sotto leggi universali e astratte, ma va riappropriato nella sua essenziale storicità, per il coglimento della quale si rivela adeguata soltanto un'autentica fondazione delle scienze dello spirito, coincidente in definitiva con una prassi metodologica critica e aperta al particolare, e soprattutto equidistante tanto dall'irrigidimento metafisico (aprioristico-

trascendentale), quanto dallo schiacciamento scientifico su un'oggettività impersonale. Il mondo dello spirito è sempre costruzione storica, alla quale non si accede mediante una «spiegazione», ma piuttosto mediante un atto di «comprensione», che assume di volta in volta i connotati particolari dell'indagine storiografica, sociale, filosofica, poetica, religiosa e via dicendo (come si vedrà più oltre, queste posizioni di Dilthey vantano un decisiva paternità storica nei confronti dell'ermeneutica di Hans-Georg Gadamer, il quale si ricollegherà ad esse in modo esplicito allorché intenderà vitalizzare ontologicamente il tema di un'«esperienza extra-metodica della verità»). Ora, la distinzione tra spiegare e comprendere fu sistematizzata da Dilthey soprattutto nelle sue fondamentali *Idee su una psicologia descrittiva e analitica* (1894), nelle quali trovò spazio il massimo tentativo di rintracciare in una 'psicologia integrale' dell'essere umano il fondamento metodologico adeguato a tutte le istanze individuali e antisistematiche che vigono nella concretezza dei contenuti e delle procedure delle scienze dello spirito. Il concetto assolutamente capitale, sul quale Dilthey lavorerà fino all'ultimo in modo costante, è quello di «esperienza vissuta» (*Erlebnis*). Un concetto talmente capitale da costituire non soltanto il nerbo del suo pensiero, ma da risultare del tutto coestensivo alla sua intensa riflessione estetica, rivolta in gran parte alla produzione poetico-letteraria (suo vero e proprio campo di indagine elettivo), da *Hölderlin e la causa della sua follia* (1867) a *Immaginazione poetica e follia* (1886), da *L'immaginazione dei poeti. Elementi per una poetica* (1887) a *Esperienza vissuta e poesia. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin* (1906). Quest'ultimo saggio, nel quale Dilthey ripercorre significativamente l'intera parabola della letteratura tedesca dall'Illuminismo al Romanticismo, rappresenta il documento essenziale della sua riflessione estetica, esplicitamente centrata, fin dal titolo, sul rapporto tra poesia (*Dichtung*) ed esperienza vissuta. Ma cos'è precisamente l'«esperienza vissuta»? Essa è innanzitutto l'oggetto centrale della psicologia diltheyana, che non dobbiamo fraintendere in senso moderno e psicoanalitico, ma assumere semplicemente come momento di una fondazione non aprioristica della concretezza dell'individuale, cioè appunto dell'elemento psicologico-vitalistico in quanto contrapposto a quello meramente logico-trascendentale. *Erlebnis* è propriamente l'intero contenuto dei vissuti coscienziali, dei 'fatti' così come sono esperiti nella

loro immediatezza psichica, un'immediatezza che ha al contempo il tratto 'riflessivo' del sentirsi vivere. L'orizzonte dell'esperienza vissuta, come 'esito' del processo che la genera, cioè dell'*Erleben*, è nient'altro che la vita stessa (*Leben*), intesa in tutta la ricchezza delle sue connessioni storiche, dinamiche e significative, che contemplano anche gli aspetti irrazionali dell'individualità trascurati dalla metafisica (la cui critica, del resto, presenta una non trascurabile prossimità con la filosofia di Nietzsche, che Dilthey conobbe e apprezzò come un momento tra i più alti della crisi ottocentesca della cultura europea). Il motivo che spinse Dilthey alla valorizzazione dell'esperienza vissuta è in effetti esattamente l'incompletezza con la quale a suo avviso la metafisica precedente aveva assunto ad oggetto la vita umana, privilegiandone unilateralmente il momento conoscitivo. Nella sua tripartizione fondamentale dei 'lati' dell'esperienza vissuta, Dilthey intese affiancare al momento della rappresentazione o cognizione quelli della volizione e dell'emozione. L'elemento conoscitivo, quello volitivo-attivo-finalistico e quello emotivo-affettivo-sentimentale-espressivo non richiamano altro, a seconda del loro prevalere nella connessione complessiva del vissuto, che la tripartizione, divenuta tradizionale a partire da Kant, di teoretico, pratico ed estetico. Con ciò si fa chiaro che l'intero ambito dell'esperienza estetica, dalla creatività alla fantasia, si fonda per Dilthey sul primato del momento emotivo-sentimentale all'interno dell'*Erlebnis*. L'estetica di Dilthey è di fatto un'estetica dell'esperienza vissuta (*Erlebnisästhetik*), nella quale trovano cittadinanza quasi tutti i temi, da noi lentamente acquisiti, maturati con la svolta soggettivistica che si compie nell'estetica moderna. Tra di essi è almeno il caso di richiamare l'insistenza diltheyana sulla categoria di «espressione». L'espressione dell'*Erlebnis* è infatti espressione dell'interiorità del poeta moderno che, nel suo valore proiettivo, si contrappone a una *mimesis* artistica intesa ormai come mera riproduzione passiva dell'esistente, una *mimesis* nella quale non alberga più nemmeno una debole traccia dell'antica meditazione platonico-aristotelica. La stessa catarsi si fa del tutto coestensiva alla 'consumazione' della realtà esterna, dal cui condizionamento il poeta si libera o si disfa mediante l'accesso espressivo e immaginativo-fantastico alla propria interiorità. La poesia viene a identificarsi con la singola personalità creatrice, con l'intima esperienza vissuta del poeta, che campeggia anche nel momento della

fruizione, relegando in secondo piano ogni elemento oggettivo proprio del contenuto. I confini del poetico sono ormai integralmente rimessi a quella che Dilthey chiama l'intuizione della vita (*Lebensanschauung*), che esprime a sua volta una visione del mondo (*Weltanschauung*), la visione propria dell'artistico come del religioso, del filosofico come del morale. L'accentuazione dell'elemento personale coincide infine con la prevalenza tutta moderna e perfettamente romantica del 'fatto' interiore, espressivo, sentimentale, soggettivo, fantastico: in poche parole, l'arte si riduce a quella sperimentazione artistica che assume il nome di 'espressione della vita', rispetto alla quale emergono come nuovi valori la vicinanza e l'immanenza. Ma di che vita si tratta? Non più, certamente, del *bios* – fosse esso *praktikos* o *theoretikos* – dei greci, né della *vita christiana*, ma dell'interiorità dei moderni. E non è un caso che uno degli spunti più importanti di Dilthey risieda nel suo contributo alla fondazione della biografia come opera d'arte, rispetto alla quale l'esplosione ottocentesca dell'autobiografia d'artista rappresenta la più intima consonanza di un'epoca rispetto al pensiero che la pensa. Dilthey stesso, del resto, aveva avallato con la sua monumentale *Vita di Schleiermacher* e con le ricerche sulla *Storia della giovinezza di Hegel* la bontà dell'accesso alla storia e al pensiero filosofico a partire dall'elemento biografico, inteso, secondo una reminiscenza goethiana, come sviluppo organico della vita. In questo quadro si può affermare che la poesia, lungi dall'incidere storicamente sulla vita, rappresenta per Dilthey soltanto l'esemplare banco di prova dell'esperienza vissuta, col che si misura ormai definitivamente l'implosione dell'opera d'arte nei confini della soggettività artistica e creatrice. Il che, dobbiamo inoltre osservare, ci mostra esemplarmente come nell'*Erlebnis* si consumi del tutto il soggettivismo estetico moderno e come proprio l'*Erlebnis* sia fatalmente solidale con quel pensiero, kantiano prima e romantico-idealistico poi, che invece Dilthey si proponeva di sottoporre a revisione. Di fatto, al soggetto di Kant, alla coscienza di Schelling e di Hegel, all'io di Fichte e dei romantici si sostituisce in Dilthey l'esperienza vissuta che, paradossalmente, cercando la ricchezza empirica contro ogni astrazione metafisica, non fa che radicalizzare all'ennesima potenza la curvatura della coscienza su se stessa e sulla propria interiorità. Se l'*Erlebnis* rappresenta la coscienza nella sua concretezza, esso è tuttavia ben lungi dall'esserne un superamento. Il

risultato di tutto questo è che, allorché il vecchio Dilthey si renderà conto dei residui di trascendentalismo contenuti nel suo tentativo di fondazione psicologica della storia e delle scienze dello spirito, volendo riguadagnare il campo aperto della storia e ridurre l'autonomia e l'autofondazione strutturale dell'*Erlebnis*, non farà altro, in realtà, che proiettare l'*Erlebnis* stesso – cifra estrema del soggettivismo moderno – sull'intero arco della storia umana, che finirà così per svilupparsi in quadri epocali dell'esperienza vissuta. Così facendo, peraltro, Dilthey rivitalizzerà, immettendoli durevolmente nello spazio del dibattito filosofico, termini ancor oggi difficilmente sostituibili, quali «visione del mondo», «tipo», *Erlebnis*, «effetto» (*Wirkung*), «formazione» (*Bildung*), sancendo la definitiva svolta 'culturologica' di una filosofia ridotta a dottrina storica delle visioni del mondo, che si farà sentire peraltro sino ad autori tra loro molto diversi come Spengler, Jaspers, Cassirer e Heidegger.

3. Croce

Affideremo il compito di chiudere questo capitolo a Benedetto Croce perché nella sua filosofia l'esigenza di pensare l'oggetto dell'estetica nell'ambito di una considerazione sistematica fu parallela a quella di determinarne il carattere precipuamente moderno, cosicché in lui l'opposizione tra istanza metafisica e istanza storica, che abbiamo incontrato a diverso titolo come un problema aperto, sembra volersi conciliare in una visione unitaria. Da un lato, infatti, per Croce l'artistico dev'essere compreso come uno dei momenti costitutivi della vita dello spirito, e cioè come una vera e propria condizione dell'esperienza, dall'altro, però, la definizione del suo specifico e autonomo rilievo filosofico si è resa disponibile solo in epoca moderna in quanto, leggiamo nel *Breviario di estetica* (BE) del 1912, «estetica e soggettivismo moderno sono così strettamente congiunti da formare una cosa sola» (BE, 130). Questa notevole dichiarazione ha il merito di una non comune esplicitezza: Croce enuncia in tal modo che il punto di vista del Neoidealismo coincide con la piena e intenzionale assunzione di un'eredità di pensiero – il soggettivismo – costituita storicamente e individuata teoricamente. Con ciò stesso, tuttavia, egli mette allo scoperto il limite della sua riflessione sull'arte e ce ne spiega una conseguenza di rilievo pur se indiretta: l'aver contribuito – certo non

senza subire banalizzazioni o veri fraintendimenti – a dar credito filosofico alla riduzione dell'esperienza artistica a mera espressione e condivisione di sentimenti vissuti da un soggetto.

▷ La produzione estetica di Benedetto Croce (1866-1952) fu assai cospicua, se si considerano, accanto agli scritti teorici, anche i numerosissimi saggi di carattere critico e storico dedicati all'opera di grandi poeti come Dante, Ariosto, Shakespeare. I presupposti dell'approccio sistematico all'arte sono già chiari nella grande *Estetica* del 1902 nella quale, significativamente, compare un'ampia sezione storiografica dedicata a una perspicua e dettagliata ricostruzione del problema. Croce vi riconosce il ruolo inaugurale di Baumgarten, ma aggiunge che il suo fu «un anticipato battesimo» (rispetto a Kant) e che, per altro verso, un decennio prima delle *Meditationes* baumgarteniane fu piuttosto Vico a intendere «in modo nuovo la fantasia» e a penetrare «la vera natura della poesia e dell'arte». La novità di Vico consiste, per Croce, nell'aver mostrato che «il grado fantastico è affatto indipendente e autonomo da quello intellettuale» e nell'aver colto il rilievo antropologico di una tale indipendenza intendendola come *poiesis* originaria. La ricognizione storiografica crociana è dunque esemplata su un principio – l'autonomia dell'estetico e la sua funzione poetica – che rende ragione non solo della scelta di interlocutori privilegiati (Schleiermacher, Humboldt, De Sanctis) ma anche di alcune incomprensioni per cui, ad esempio, l'impianto critico dell'estetica kantiana risulta frainteso («l'idea che Kant ebbe dell'arte fu, in fondo, la medesima di quella del Baumgarten») e a Hegel si può muovere l'addebito di aver accentuato «più dei suoi predecessori il carattere conoscitivo dell'arte». Croce ritornò più volte, con importanti revisioni e messe a punto, sulla sua filosofia dell'arte, in particolare nel *Breviario di estetica* del 1912, nella *Aesthetica in nuce* del 1928 e nel notevole saggio su *La poesia*, del 1936, senza tuttavia mutarne la prospettiva sistematica che ora ricostruiremo nelle grandi linee.

È caratteristica di Croce una strategia espositiva che, muovendo dall'accertamento fattuale di una precomprensione media di che cos'è l'arte (e si ricorderà un'analoga movenza in Hegel), procede poi a una

determinazione contrastiva dell'oggetto attraverso negazioni: così, per esempio, il *Breviario* mostra perspicuamente che l'essenza dell'arte non può consistere in un «atto utilitario», né in un «atto morale», né, infine, in una «conoscenza concettuale». Ma l'utile teoretico di queste negazioni sarebbe invero assai modesto se la conseguente definizione dell'arte come «intuizione lirica» – o, in modo più disteso, come intuizione espressa in immagine e animata da un sentimento – non si dimostrasse in grado di riallacciare l'ordine dei termini esclusi in un sistema circolare di relazioni tali che ciascun termine vi compaia, insieme, come autonomo e come interdependente, come condizione degli altri e come condizionato dagli altri. È dunque vero che l'arte dev'essere pensata innanzitutto nella sua autonomia, ma il senso di questa autonomia sta tutto nel suo costituirsi come un'attività che manifesta un aspetto necessario della vita dello spirito – precisamente una condizione intuitivo-sentimentale – il quale ha relazione con gli altri aspetti – il concettuale, il pratico-utilitario e l'etico-morale – in quanto ne consente (in un modo che dev'essere ancora chiarito) il collegamento.

In qualche misura, come si vede, Croce fa sua l'opzione critica kantiana che, contro l'interpretazione di Baumgarten, aveva determinato l'estetico come un principio autonomo, necessario al conoscere ma irriducibile a conoscenza. La differenza sta nel fatto che per Croce l'estetico non ha, come in Kant, la natura di un'apertura preliminare in quanto, piuttosto, esso si inserisce in un movimento circolare. In altri termini, è vero che il momento artistico (l'intuizione-espressione) condiziona quello conoscitivo (il concetto) senza esserne a sua volta condizionato, ma è anche vero che, circolarmente, esso si ritroverà nella posizione di condizionato rispetto al momento etico-pratico che avrà assunto, nei suoi confronti, il ruolo di una nuova condizione. Croce pensa infatti la vita dello spirito secondo un ordine processuale per cui «il termine estremo della serie si ricongiunge [...] col termine primo, e il circolo si richiude, e il percorso ricomincia» (*BE*, 86). Ciò significa, in ultima analisi, che il circolo è piuttosto una spirale e che Croce, con esplicito riferimento a Vico, è interessato a collocare l'arte nel movimento grazie al quale la vita dello spirito progredisce e si dispiega nel tempo. Infatti, «l'idea del circolo non è poi altro che la vera idea filosofica del progresso, dell'accrescimento

perpetuo dello spirito e della realtà in sé medesima, dove niente si ripete salvo la forma dell'accrescimento» (BE, 93).

L'estetica di Croce sembrerebbe dunque capace di guadagnare un modello di comprensione critica che, mediando istanze kantiane e vichiane, riuscirebbe a garantire, tenendole insieme, una considerazione trascendentale (l'estetico come condizione) e una storica (l'arte come particolare condizionato in cui il movimento dello spirito si riconosce storicamente e fa ripartire il circolo). E tuttavia, le difficoltà a cui questo modello di comprensione va incontro sono cospicue. In particolare, come si deve intendere quella «realtà in sé medesima» che rientra nel circolo in virtù del suo rinnovato 'rilancio' estetico? E in secondo luogo, la garanzia che l'arte trae dal suo ritrovarsi sempre di nuovo sul punto preciso in cui il circolo si riapre a spirale è un modo di pensarne l'autentico essere storico o non è piuttosto un modo di occultarlo?

Ebbene, se il primo problema fu ben chiaro a Croce che lo affrontò, in particolare, in un piccolo scritto del 1931, *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica*, esemplare per lucidità e finezza, il secondo gli restò sostanzialmente estraneo. Ma prima di riprendere la questione osserviamo in che modo Croce ridescriva a suo modo la 'regione intermedia' tipicamente occupata dall'estetico, mostrando come la soluzione moderna del dualismo tra «natura» e «spirito» non possa che essere una filosofia del senso, vale a dire un'estetica critica nell'accezione inaugurata da Kant.

■ Croce, *Le due scienze mondane*

I. Spirito e senso

Un tratto che in modo assai evidente segna la differenza dell'età moderna dall'età medioevale, è il risalto che nell'età moderna sono venute prendendo la vita della politica e dell'economia, e quella, in tutte le sue forme, dell'arte.

Con questo non si dice che nel medioevo non fossero vita economica e politica e vita artistica, ché anzi, col parlare di minore e maggiore risalto, si riconosce che vi furono. Come nessun individuo vive senza quei due organi spirituali, così nessun'età, neppure la più barbarica o primitiva; e, specie in fatto d'arte e poesia, si ebbero allora talune manifestazioni potenti. Si vuole dunque soltanto affermare, e far bene avvertire, che, nel complesso della società medioevale, l'accento non batteva su quelle parti. [...]

La crescente intensità dell'opera politica ed economica, e di quella variamente artistica, nei primi secoli dell'età moderna, si manifestò nel dominio teorico con la formazione di due nuovi pensieri o di due nuove discipline: la Politica ed Economica (che qui consideriamo nella sostanziale unità filosofica che le comprende), e la filosofia dell'arte o Estetica. Le due scienze erano rimaste ignote, o quasi del tutto, alla filosofia medioevale, che, nella sfera pratica,

conosceva solo la Morale, e moralisticamente risolveva i problemi politici ed economici quando le venivano innanzi e non le era dato evitarli, e, nella sfera teoretica, la Logica, e riduceva la poesia e l'arte a mezzi di significazione e di divulgazione delle sacre verità. [...]

La natura radicalmente antiascetica, antitrascendente, mondana, profana di queste due nuove scienze non fu avvertita, asserita e ragionata né dagli spiriti moderni che le producevano e coltivavano, né da quelli antiquati e tradizionalistici che avrebbero dovuto rifiutarle e combatterle, e, invece, o le lasciarono passare indisturbate o vi collaborarono da parte loro seguendo i bisogni e ubbidendo alle richieste dei tempi. [...]

E certamente, se la consapevolezza della natura di quelle due scienze fosse stata allora negli uni o negli altri, non ci sarebbe bisogno di dichiararla ora e le presenti considerazioni sarebbero superflue; laddove tali non le stimo appunto perché sono dettate da quella maturità di consapevolezza a cui un movimento perviene solo quando ha già una ricca storia ed è dato abbracciarlo nel complesso e vederlo in relazione col suo contrapposto ossia col movimento dal quale vien fuori e al quale si oppone. Ancor oggi tale consapevolezza generalmente difetta; ma, da parte mia, quando mi è accaduto d'incontrare colti sacerdoti e candidi fraticelli e altra gente devota, che avevano accettato e maneggiavano incauti i concetti dell'estetica moderna, li ho avvisati lealmente: «Badate: voi praticate il diavolo». E dico il diavolo perché mi viene in mente che Federico Schelling, meditando sull'origine delle lingue nella loro incoercibile vigoria di individualità, la teorizzò per l'appunto «diabolica» o «satanica»: idea che un filologo (il D'Ovidio) ebbe a sentenziare sbardellata e che veramente non era idea da mero filologo.

Che cosa, in ultima analisi, fanno queste due scienze? Per dirla in breve, esse intendono a giustificare teoricamente, ossia a definire e sistemare dandogli dignità di forma positiva e creativa dello spirito, quel che si chiamava il «senso», e che, oggetto di diffidenza o addirittura di negazione e di esorcismi nel medioevo, l'età moderna, nella sua opera effettuale, veniva rivendicando. E poiché il «senso» aveva due congiunti ma distinti significati, e designava, da una parte, quel che nel conoscere non è logico e raziocinativo ma sensibile e intuitivo, e, dall'altra, quel che nella pratica non è per sé morale e dettato dal dovere ma semplicemente voluto perché amato, desiderato, utile e piacevole, la giustificazione dottrinale metteva capo, da una parte, alla logica dei sensi o logica poetica, scienza del puro conoscere intuitivo o Estetica, e, dall'altra, all'edonistica, alla logica dell'utile, all'Economica nella sua più larga comprensione: che era né più né meno che la teoretica e filosofica «redenzione della carne», come si suol chiamarla, cioè della vita in quanto vita, dell'amore terreno in tutte le sue guise. Giustificare il «senso» importava, senza dubbio, nell'atto stesso, spiritualizzarlo, perché dalla posizione di estraneo o di opposto alla spiritualità, di nemico pericoloso e insidioso e rapace e contro cui si doveva combattere irremissibilmente e ad oltranza, esso era trasferito dentro lo spirito, come spiritualità anch'esso, spiritualità con una sua propria fisionomia, un proprio ufficio, un proprio valore, e perciò necessaria alla sana e intera vita spirituale. Ma se per tale interiorizzamento ed elevamento il senso si spiritualizzava, anche lo spirito si sensualizzava, o piuttosto ritrovava l'integrità e l'armonia, cessando di spasimare per la mutilazione che gli era stata inflitta di alcune parti essenziali del suo essere ed operare; e la logica e l'etica discendevano dal sopra-mondo nel mondo, e l'una da logica scolastica e formalistica si faceva osservatrice, sperimentale e induttiva, e l'altra, la morale, da legislazione trascendente si mutava in sentimento o coscienza morale, e da nemica delle passioni e delle utilità in loro amica indulgente e severa insieme, che non le strappava dal cuore dell'uomo ma, innalzandole e purificandole, ne traeva vigore per la propria vita e azione. Tutti i maggiori concetti della filosofia moderna si legano strettamente a quelle due nuove scienze, senza le quali non si sarebbe formata, in contrasto con la logica intellettualistica o dell'universale astratto, la logica speculativa e dialettica o dell'universale concreto, al cui avvento

cooperò, come modello per analogia, l'arte o la poesia, tanto che in qualche momento si credette perfino che questa potesse fornire il maggiore e solo adeguato organo del vero: non si sarebbe avuto l'elevamento della storia, da cronaca o raccolta di fatti accidentali e da *opus oratorium* con fine esemplificativo e ammonitivo, al più alto grado del pensiero umano, all'idea della filosofia stessa che sia compiuta e in azione; né, infine, si potrebbe chiudere perfettamente il cerchio della concezione immanentistica della realtà. [...]

II. Spirito e natura

Piuttosto giova considerare in quali modi la posizione delle due scienze moderne e mondane concorra a chiudere, come si è detto, il cerchio dell'immanenza: al qual fine ci soffermeremo alquanto sopra il più grave dei dualismi che impedivano e impediscono quella chiusura: il dualismo di spirito e natura.

Un dualismo che, a ben considerarlo, è un groppo di dualismi, che bisogna distrigare ad uno ad uno, e dei quali il primo, che nasce nella credenza volgare e di essa si pasce e vi riattinge di continuo la sua forza, consiste nel porre due ordini diversi di realtà, e come due mondi diversi: quello che si dice dell'uomo e quello che si dice della natura e che abbraccerebbe tutti gli altri esseri, dagli animali ai sassi; o il mondo della coscienza e quello dell'inconscio, il mondo della vita e quello della meccanicità, e come altrimenti si determinino e più particolarmente si costituiscano siffatti due mondi. Sebbene fondato non sulla critica ma sull'immaginazione, questo dualismo è stato ed è dei più tenaci; e, per questa tenacia, il pensiero, che pure non può per proprio istituto accettare nessun dualismo, invece di criticarlo e di negarlo senz'altro ha dapprima procurato di serbarlo e insieme d'interpretarlo mercé una sorta di spiritualizzazione del secondo termine, della natura: assunto contraddittorio, nel quale il pensiero finisce col cedere le armi all'immaginazione. Il che si mostra già nella forma più ingenua di questa soluzione, nella filosofia della natura del Rinascimento, che introdusse una varia mitologia, pitagorizzante, personificante o animistica; ma più aperto apparve nelle filosofie della natura di fattura idealistica e romantica, le quali, del resto, al loro primo disegnarsi, incontrarono oppositori di principio, come il Fichte, che le dichiararono «fantasticherie» («Schwärmerei»). Si fondavano esse sul concetto di un «altro» dallo spirito, di un «altro in sé», di un inconscio assoluto (quasi sia pensabile alcunché di assolutamente inconscio), e confermavano così quel dualismo iniziale e fondamentale; ma poi si argomentavano di averlo superato col considerare questo «altro» e questo «inconscio» come «logo alienato» o «pensiero pietrificato», del quale entravano nell'impegno di penetrare e ricostruire la dialettica inconscia o alienata. [...]

Quel che, togliendo la base stessa a coteste costruzioni, dà altro indirizzo al problema della natura, è la considerazione gnoseologica onde ci si è a poco a poco avveduti che non sussistono già due ordini di realtà o due mondi, l'uno spirituale e l'altro naturale o materiale. L'uno governato dalla finalità, l'altro sottomesso alla causalità, l'uno vivente e l'altro meccanico, ma che l'unica compatta inscindibile realtà può essere a volta a volta elaborata secondo i concetti di spirito, vita, fine, e secondo quelli di materia, causa, meccanismo. Cosicché quel doppio ordine di reali e quella dualità di mondi si disvela non altro che la proiezione fantastica di un duplice fare dello spirito umano; e tanto poco è reale per sé che, non solo gli animali e i vegetali e i metalli e le pietre, ma l'uomo stesso e i suoi sentimenti e i suoi pensieri e le sue azioni, e le opere che esso crea, e la sua storia, possono essere schematizzati, naturalizzati e meccanizzati e deterministicamente atteggiati, come infatti si usa nelle tante scienze naturalistiche che prendono a materia la vita dello spirito, da quella sorta di zoologia che è la psicologia empirica a quella sorta di fisica che è la linguistica delle leggi fonetiche. Senonché questa dottrina della duplice

forma di elaborazione del reale, ove sia intesa come una dualità di modi del pensiero stesso, finalistico l'uno, causalistico l'altro, dissipa bensì il fantasma della natura nel significato anzidetto, ma minaccia insieme d'infirmare anche il concetto dello spirito, perché l'unica realtà, pensata alternamente in due diversi modi, sarebbe in due diversi modi falsificata e in sé resterebbe impensabile e inconoscibile. Per uscire da questa stretta, non c'è altra via che riporre e riconoscere in uno solo di quei due modi il genuino pensiero e la verità, e attribuire all'altro un ufficio meramente pratico e strumentale o «economico», com'è stato chiamato; e ciò appunto è avvenuto mercé la moderna critica delle scienze, che, voglia o no, e si attardi pure in posizioni intermedie e insostenibili come quelle dell'intuizionismo e del fenomenismo, conduce per logica necessità a stabilire e a rinsaldare l'unica verità del pensare speculativo e della concezione spiritualistica assoluta della realtà come storia, e a dimostrare che tutto quello che nelle scienze naturali è conoscenza di verità, è conoscenza storica. Sempre più ai nostri giorni assistiamo a questo rilievo dato alla realtà concreta, individua e storica nella considerazione della cosiddetta natura.

Ma il dualismo di spirito e natura ritiene un secondo significato, al quale questa gnoseologica dissoluzione e risoluzione del concetto di natura non soccorre a pieno, perché, negata la natura come ordine di realtà e mondo particolare, par che essa si ripresenti nello spirito stesso come quel qualcosa che il pensiero si trova dinanzi e che è il suo oggetto, come dualismo di soggetto ed oggetto. Che cos'altro è, infatti, l'oggetto, l'oggetto per sé, come altro dal soggetto, se non il fantasma ritornante di quell'inconscio, di quel non-spirituale, di quella materia, di quella natura, non disciolta dalla critica, o imperfettamente disciolta, o disciolta per un istante e subito poi ricomposta dalla tenace immaginazione, e che perciò ricompare in nuovo atteggiamento? E poiché tale esso è, tutti gli sforzi che si adoperano per riassorbirlo sono altrettanto vani quanto quelli delle vecchie filosofie della natura, e riescono a tautologie e a bisticci, come quando s'insiste sulla dualità che è unità del rapporto di soggetto-oggetto, e si riecheggiano i termini del problema senza risolverlo, o si cerca di *escamoter* l'oggetto, facendolo scomparire e poi ricomparire come il fatto di fronte all'atto, e cioè come natura di fronte a spirito, o come il passato di fronte al presente, nuove temporali metafore di natura e spirito, e con altrettali giochetti di sublime metafisica. D'altro canto, la dissoluzione che si è compiuta della meccanica natura in quanto realtà, costringe bensì alla conclusione che l'oggetto non può essere la non più sussistente natura, ma non dice che cosa sia ciò che il pensiero pensa come proprio oggetto; e questa indeterminatezza lascia aperto il varco al riapparire fantasma della natura. Logicamente, l'oggetto non può essere, a sua volta, se non spirito; ma non quel modo dello spirito che è il pensiero, che per l'appunto funge da soggetto e non da oggetto: quale, dunque? Le due scienze filosofiche, che abbiamo dette precipuamente moderne e che si riferiscono l'una alla praxis nella sua vita dinamica e passionale, e l'altra alle figurazioni della fantasia, apprestano i dati necessari alla soluzione del problema, svelandoci l'oggetto per nient'altro che quella vita passionale, quegli stimoli, quegli impulsi, quel piacere e dolore, quella varia e molteplice commozione, che è ciò che si fa materia della intuizione e della fantasia e, attraverso essa, della riflessione e del pensiero. La verità, in conseguenza di questa concezione, non sarà, dunque, da definire, come nella scolastica, *adaequatio rei et intellectus*, giacché la *res* come *res* non esiste, ma piuttosto (prendendo, ben inteso, in modo metaforico il concetto dell'adequazione) *adaequatio praxeos et intellectus*. Che la «natura» si identifichi col pratico processo dei desideri, degli appetiti, delle cupidità, delle soddisfazioni e insoddisfazioni risorgenti, delle congiunte commozioni, dei piaceri e dei dolori, balenò già a filosofi come il Fichte e lo Schelling e diè il tema all'opera dello Schopenhauer; ma quei filosofi, e segnatamente lo Schopenhauer, posero la Volontà metafisicamente, fuori dello spirito, tanto che la immaginarono cieca, e del pensiero o della rappresentazione fecero un

posterius, allo stesso modo che metafisicamente lo Hegel concepì il Logo e lo mise a fondamento della natura e dello spirito, e altri assai minori trattarono similmente altre forme spirituali, come il Frohschammer, che conferì quella dignità alla Fantasia, e lo Hartmann, che la assegnò all'Inconscio. Bisogna, invece, concepirla dentro lo spirito, come una particolare forma o categoria dello spirito stesso, e come la più elementare delle forme pratiche, quella nella quale anche la forma pratica superiore, ossia l'eticità, perpetuamente si traduce e s'incarna, e nella quale il pensiero stesso e la fantasia s'incorporano, facendosi parola ed espressione e passando, in questo farsi, per le pratiche vicende di tutte le commozioni, e per le antitesi del piacere e del dolore. Il pensiero, anche quando pensa e critica gli altrui pensieri e ne svolge la storia, non pensa il pensiero ma la vita pratica del pensiero, perché il pensiero è sempre il soggetto che pensa e non mai l'oggetto pensato. [...]

Ma, se non abbiamo mai rinvenuto una natura fuori dello spirito, nemmeno possiamo pensarne poi una contro lo spirito; e se il male e l'errore sono dentro allo spirito, essi non possono essere natura. E che cosa saranno allora? Non certo, come si è dimostrato dell'«oggetto», una forma dello spirito, perché, in tal caso, avrebbero carattere positivo e non già negativo, sarebbero bene e verità e non male ed errore, e invece il male e l'errore si presentano terribilmente negativi. Ma neppure una mera apparenza o parvenza, perché, in questo secondo caso, la lotta contro il male e l'errore perderebbe ogni serietà, sarebbe una finzione di lotta, o, tutt'al più, un delirio di follia; e, invece, quella lotta è terribilmente seria e reale. Non resta se non che sia le due cose insieme: un qualcosa di positivo che assume sembianza di negativo nello sforzo del passaggio da quella forma di positivo a una positività di forma superiore, in modo che lo sforzo e la lotta sia seria; e che non già quel positivo da cui ci si è distaccati sia per sé male, ma il ricadere in esso; e questo stesso ricadere abbia del contraddittorio e perciò anche del doloroso e vergognoso, perché, una volta avvenuto il distacco, non è dato tornare senz'altro alla condizione di prima, e tornarvi col rimorso non è la condizione di prima, la quale si poteva chiamare d'ingenuità e d'innocenza. Ora, c'è, nella sfera dello spirito pratico, un positivo di grado inferiore e un altro di grado superiore? Soccorre anche qui la scienza dell'utile, dell'edonistico, del *quod mihi placet*, degli affetti e delle passioni e tendenze che per l'appunto nel comune discorso si chiamano «naturali», e che quella scienza ha teorizzato come l'elementare e generale forma della praxis. Questa forma è distinta dalla superiore ed etica, ma non però è direttamente a lei opposta, e tale si configura solamente quando, sull'uomo utilitario sorgendo l'uomo morale e dalle azioni d'interesse personale passandosi a quelle del dovere, si compie un processo di distacco, lungo il quale si svolge la varia fenomenologia del male, dalla fuggevole e presto discacciata tentazione man mano alla ricaduta parziale e a quella che sembra totale e abissale, dalla contrarietà del piccolo fallo commesso al rimorso atroce del gran peccato, dalla risolutezza coraggiosa allo smarrimento ed avvilitamento, e da questo poi, di nuovo, al risorgimento, alla riscossa e alla redenzione. Il male è, dunque, lo spasimo del ricadere senza ricadere dalla moralità nella mera e «naturale» utilità, la quale tuttavia, per sé presa, sebbene rispetto all'altra sia un bene inferiore, nondimeno è un bene e non un male, un positivo e non un negativo. Coloro che perfidiano a rifiutare la forma spirituale dell'utile, ponendo unica forma pratica la moralità, è da temere che siano condotti a ciò non da una troppo energica coscienza della moralità, ma, per contrario, da una troppo debole, vacua e floscia, giacché essi tolgono alla moralità il carattere combattente o la mettono a combattere comicamente contro le ombre di se stessa. Ma il concetto dell'edonistico o dell'utile, che l'Economica porge, non solo le serba questo carattere combattente, sì anche le rende possibile la vittoria, che sarebbe impossibile se il male, invece di sorgere in noi come crisi del nostro sforzo di crescita e di elevazione, s'introducesse

brutalmente nel nostro spirito come un cuneo spinto dalla prepotenza di una forza extraspirituale, che sarebbe la natura o la materia.

Così le due scienze spiccatamente moderne, l'Estetica e l'Economica, menano a conciliare spirito e senso, a liberare lo spirito dall'incubo di una natura esterna, a spiritualizzare l'oggetto del soggetto, e ad interiorizzare la lotta del bene col male, escludendo il trascendente, attuando l'assoluta immanenza: due scienze per eminenza mondane. E non parrà strano che un vecchio loro cultore, il quale ne ha tratto gran beneficio di luce per la sua vita spirituale, abbia voluto, negli ultimi suoi anni, comporre di esse questo piccolo eulogio. ■

La posizione di Croce è del tutto perspicua e convincente, innanzitutto dal punto di vista di quel «soggettivismo» che egli stesso, come abbiamo visto, si era preoccupato di valorizzare e che qui risulta assai ben chiarito nella sua natura estetica: il soggetto cartesiano, il soggetto cognitivo della modernità, ci viene infatti presentato nella sua dipendenza da una condizione nella quale gli oggetti, prima di poter essere incontrati come contrapposti, sono *sentiti* nell'ambito di un più originario commercio pratico nel quale «il pensiero stesso e la fantasia si incorporano, facendosi parola ed espressione». Aiutandoci a capire l'autentica natura del soggetto, dunque, l'estetica contribuisce in modo determinante a far piazza pulita di quel «grosso di dualismi» che hanno a lungo impedito alla filosofia di «chiudere il cerchio dell'immanenza». Il cerchio ora si chiude grazie a una filosofia del senso, quella per cui, secondo la definizione senz'altro illuminante di Croce, la verità si costituisce come «*adaequatio praxeos et intellectus*», vale a dire come quell'unità preliminare e sentimentale (cioè appunto estetica) di pensiero e prassi, il cui luogo spirituale è l'intuizione-espressione e la cui forma è la *poiesis* artistica in generale, la poesia in senso vichiano. Posto che ce ne fosse ancora bisogno, ora sappiamo con certezza che il soggetto del soggettivismo moderno non è quello razionale ma quello estetico e che l'estetica stessa non è più una filosofia del bello ma una filosofia del senso. Resta il fatto che la questione dell'arte appare così confinata senza residuo alcuno in questo ambito: se l'arte è un'esperienza di verità lo è in quanto esperienza della soggettività di un soggetto intuitivo e creativo, più precisamente in quanto esperienza della riapertura del movimento circolare dello spirito grazie al fatto che il sentire estetico provvede a rifornirlo di nuovo senso. Con ciò si chiarisce, e in via definitiva, che a dispetto della grande sensibilità empirica di Croce per la storia e lo storico, la sua filosofia dell'arte resta sovrastorica da cima a fondo: la creatività che l'arte esibisce è garantita

trascendentalmente dal movimento per cui l'«*adaequatio intellectus et praxeos*» si fa sempre di nuovo sentire come l'orizzonte di un'interminabile rigenerazione poetica. Avevamo detto all'inizio che in Croce l'opposizione tra istanza metafisica e istanza storica sembra volersi conciliare in una visione unitaria. Ora possiamo precisare che questa visione ci consegna il pensiero secondo cui l'estetica è una scienza moderna (cioè un evento storico) perché essa ci spiega, per la prima volta nei suoi termini autentici, il carattere sovrastorico dell'arte e della poesia.

La rottura col paradigma estetico che abbiamo visto nascere ed evolvere nell'arco di almeno due secoli, e la cui assunzione lucida e consapevole ha trovato nel Neoidealismo di Benedetto Croce una compiuta sistemazione, si consuma in modo esplicito e definitivo nella riflessione di Heidegger sull'arte. Il presupposto di questa frattura, cercata e perseguita nel modo più consapevole, è in fin dei conti uno solo: tentare di riattivare, dopo un secolare oblio di cui si dovranno indicare le ragioni in modo non estrinseco, una meditazione sull'arte che sappia nuovamente far perno sul problema della verità. L'obiettivo polemico di Heidegger, che costituisce al contempo l'elemento definitorio essenziale del paradigma estetico giunto fino a Croce, è infatti proprio l'occultamento del nesso che lega tra loro arte e verità. Per riportare allo scoperto questo rapporto, che dall'antichità in poi è decaduto in modo progressivo e inarrestabile fino a trovare una sanzione esplicita proprio nella nascita dell'estetica, occorre uscire definitivamente dall'ipoteca di un pensiero soggettivistico e trascendentale come quello che sorregge l'estetica kantiana, e che anche Schiller, pur indicando con chiarezza l'esigenza di un suo ripensamento, non riesce compiutamente a superare. Il nodo del superamento è costituito dal problema della storicità dell'arte e della verità, che secondo Heidegger dovrà tornare a farsi manifestamente comprendere come il loro contrassegno essenziale.

Parte quinta.

Arte e verità oggi. La domanda

Capitolo undicesimo.

Heidegger.

Verità e storicità dell'arte

Punto d'avvio, per Heidegger, non può più essere la questione della sensibilità (o del buon gusto o dell'imitazione), né il tema di una classificazione sistematica delle discipline artistiche, né il filo conduttore del giudizio estetico o della bellezza, né infine l'idea di un'essenza a priori, non importa se metafisica e oggettiva o trascendentale e soggettiva (comunque valevole universalmente e in tutti i tempi), di ciò che ancora oggi, seppure con crescenti difficoltà, continuiamo a definire «opera d'arte». Il primo sforzo da compiere è piuttosto quello di evitare ogni oggettivazione concettuale dei diversi fenomeni legati all'arte, tale da confermare quella 'distanza' tra soggetto e oggetto, uomo e opera, che l'estetica ha per un verso presupposto ma per altro verso enormemente rafforzato. Nell'ambito di un distacco sempre più ampio dall'esperienza antica del nesso arte-verità abbiamo già appreso le concordi modalità con cui il paradigma estetico ha risolto in talune forme privilegiate della rappresentazione – su tutte, giudizio e sentimento – la sostanza soggettiva del moderno commercio con l'arte. La domanda è adesso: in che modo è possibile riguadagnare un rapporto con l'arte in cui, al contrario di quanto propone l'estetica, si possa toccare ancora un'esperienza di verità? È davvero possibile ciò? Oppure l'unico modo di rapportarsi alla diagnosi hegeliana è assumerla, particolarmente oggi, come un dato irreversibile e conclamato? E infine: quale significato dobbiamo dare ai concetti di «arte» e «verità»?

▷ La riflessione di Heidegger va intesa fin d'ora nei termini di un'originaria «fenomenologia» dell'arte. Essa si muove su due piani: uno essenzialmente storico (ma non 'storiografico'), connesso

all'interpretazione di eventi e mutamenti di concetti fondamentali, e l'altro fenomenologico in senso proprio, ossia volto alla descrizione, immediata e senza pregiudizi, della nostra esperienza effettiva (il che, come vedremo, si distanzia in modo essenziale dal discorso sulle «condizioni di possibilità di un'esperienza in genere» svolto dall'indagine critico-trascendentale di Kant). Entrambi i piani – meditazione storica e impegno definitorio – mirano a ottenere un unico sguardo critico sul nostro presente, mutuando in questo una parziale eredità hegeliana, che si prolungherà come vedremo in autori come Gadamer, Jauss e Ricoeur. Per parte nostra, avendo già percorso la lunga vicenda del rapporto tra arte e verità, possiamo lasciare in secondo piano le indicazioni storiche heideggeriane, che del resto concorrono a un solo obiettivo, ormai da noi largamente presupposto: mostrare come la sperimentazione greca dell'arte sia stata l'unica, in tutta la storia occidentale, a chiamare in causa un rapporto autentico ed effettivo con la verità – come abbiamo appreso in modo ampio dalla riflessione di Platone e da quella di Aristotele. Dopo quell'esperienza, nel corso di lunghi secoli si è definitivamente consolidato il paradigma della fruizione estetica, i cui tratti perdurano ancora oggi, condensandosi tutti, nessuno escluso, nella figura dell'*Erlebnis*, la cui valorizzazione, come abbiamo visto in precedenza, fu dovuta essenzialmente a Wilhelm Dilthey, il cui pensiero Heidegger studiò con grande profondità. Cifra estrema dell'attuale perdita di verità dell'arte, il termine tedesco *Erlebnis* designa un fenomeno particolarmente esteso e complesso. Possiamo esprimerlo nei termini di un'immedesimazione e di un'interiorizzazione che consegnano il nostro rapporto con l'arte all'ambito di un'«esperienza vissuta». In essa, in qualche modo, l'opera diviene occasione per esibire a noi stessi quella regione costitutiva della nostra interiorità o soggettività che si intesse di valori, sentimenti, giudizi, rappresentazioni. In termini più rigorosi: nell'*Erlebnis* estetico l'opera d'arte e il suo contenuto di verità recedono da ogni pienezza ontologica per farsi dominio della soggettività che ne fa esperienza, e che alla fine, come attestano persino molte poetiche contemporanee, si presenta come il vero ed unico protagonista dell'intero movimento della fruizione. Nell'*Erlebnis* estetico si compie insomma quel decisivo spostamento d'accento dalla presenza inconcussa della verità in opera alla nostra rappresentazione di essa, secondo una dislocazione che ci

ha offerto fin qui il criterio per capire che cosa è cambiato dai greci a noi. Teniamo per ora a mente questo spostamento epocale da una presenza che *ci* costituisce a una presenza che viene invece costituita dal soggetto, ossia, alla lettera, rap-presentata: su ciò dovremo infatti tornare per chiarirne l'intero movimento come l'*evento* storico-istitutivo di quella modernità della quale fa integralmente parte la riflessione estetica sull'arte. Tutto ciò – in quanto, alla lettera, 'evento' – è qualcosa rispetto al cui accadimento giungiamo in qualche modo troppo tardi, col risultato di dover ammettere che ci troviamo bensì in uno spazio ormai aperto e praticabile anche se ciò non è avvenuto in forza di una nostra decisione esplicita. Se riconosciamo questo, se cioè portiamo allo scoperto le radici dell'estetica moderna e di ogni comprensione soggettiva e trascendentale dell'arte, cominciamo a comprendere davvero che cos'è la storia e a fare i conti con la sua necessità.

Nel saggio su *L'origine dell'opera d'arte* (OOA), Heidegger dipana spesso il filo rosso che lega le categorie dell'estetica alla figura odierna dell'*Erlebnis*, e ne aggiorna ancora di più i tratti ricostruendo il nostro peculiare rapporto con l'arte. Con l'ausilio di una descrizione fenomenologica – il che vuol dire: aderente e immediata, non gravata in linea di principio da alcuna teoria preconcepita – della nostra quotidianità, vengono richiamati un po' tutti quei fenomeni che caratterizzano il modo attuale di entrare in relazione con l'arte: collezioni, esposizioni, musei, conservazione e restauro, mercato, intrattenimento e industria socio-culturale, critica e storia dell'arte, fruizione colta (l'intenditore e il suo lessico) oppure pubblica (edifici, piazze, monumenti), privata (case e spazi interni) e finanche religiosa (chiese e luoghi di culto). L'enumerazione di questi fenomeni – ossia delle cose che ci accadono e ci riguardano in modo irriflesso – è al servizio di un solo intento: garantire un accesso adeguato al fenomeno dell'arte nella sua effettività, così come esso si presenta e sta, oggi, sotto gli occhi di tutti. Il che significa, dal punto di vista concettuale, illuminare il carattere d'incontro dell'opera d'arte, il modo effettivo e attuale in cui essa si fa innanzi, prima di qualsiasi oggettivazione di profilo sia poetico che teoretico.

▷ Martin Heidegger (1889-1976) può essere considerato il maggior pensatore di lingua tedesca del Novecento. Reinterpretando e radicalizzando in modo originale il metodo e il patrimonio concettuale del pensiero fenomenologico ideato dal maestro Edmund Husserl, Heidegger procedette a una cospicua rilettura di tutta la tradizione filosofica, concentrandosi in particolare su un confronto assiduo e duraturo con il pensiero greco, del quale egli sostenne la necessità di un ripensamento più originario, che in altre parole riuscisse a risalire ‘alle spalle’ dei greci per mostrarne non soltanto l’attualità ma anche tutto ciò che ad essi rimase occulto e impensato (in particolare il problema del tempo e della verità). Heidegger affidò così al capolavoro incompiuto, intitolato *Essere e tempo* (1927), la riproposizione su nuove basi del problema del senso dell’«essere», termine da lui inteso in modo talmente ampio da poterne fare di nuovo la parola guida e il problema capitale della filosofia occidentale. In una fase successiva, che egli stesso qualificò come un «rivolgimento» del pensiero, e alla quale appartiene anche il trattato su *L’origine dell’opera d’arte* (1935-36), Heidegger svolse un’ampia e serrata riflessione sui temi della poesia, dell’arte, del linguaggio e del destino dell’essere rispetto alla *tecnica* moderna, che per lui, in sintonia con la diagnosi di buona parte della cultura tedesca ma anche anticipando fenomeni che oggi sono sotto i nostri occhi, venne sempre più a rappresentare la configurazione unitaria dell’età in cui stiamo vivendo. Tutte queste riflessioni presero avvio negli anni Trenta e si svolsero soprattutto nel dialogo-confronto con la poesia di Hölderlin, presentato da Heidegger come il poeta che seppe vedere la verità o i tratti fondamentali della nostra epoca (ad esempio l’assenza di Dio e l’incapacità storico-fondativa del pensiero e dell’arte), e con Nietzsche, rispetto al quale, tuttavia, Heidegger ripeté l’atteggiamento interpretativo già adottato per il pensiero greco. Anche Nietzsche viene infatti reinterpretato entro una curvatura concettuale nuova, che ne mostra per un verso l’attualità e l’impensato (soprattutto nel Nietzsche maturo, se non tardo), ma per altro verso procede molto al di là della sua intenzione esplicita. La questione della concettualità heideggeriana e del suo *modus interpretandi* ci offre l’occasione per una breve precisazione, per noi essenziale prima di riprendere il cammino. Heidegger disse una volta:

«Hegel vide così tanto in filosofia perché aveva uno straordinario potere sopra il linguaggio». Questo commento andrebbe ripetuto, con ulteriore rafforzamento, per la terminologia di Heidegger e per il suo 'strumentario' concettuale, che spesso rende deboli e depauperanti le trasposizioni e le riformulazioni. Sarà per questo che, pur con tutti i debiti chiarimenti, cercheremo noi stessi di rispettarne maggiormente la lettera, servendoci di alcune delle sue opzioni terminologiche fondamentali.

Arte e verità, giova ripeterlo, sono i due poli attorno ai quali ruota in modo esplicito la meditazione heideggeriana. Punto di partenza privilegiato resta l'identità dell'arte, che va ripensata senza gli inevitabili pregiudizi teoretici delle tante definizioni consegnateci dalla tradizione. Ci si chiede piuttosto: dove e in che modo si dà o sussiste l'arte? Una prima risposta può consistere nel recuperare quei tratti della situazione presente che abbiamo appena enumerato e come noi stessi, del resto, abbiamo già fatto allorché abbiamo riconosciuto l'attualità di Hegel e la necessità di prendere le mosse dal suo pensiero, prima di compiere un lungo attraversamento storico. Ma in ogni caso, che tipo di operazione effettuiamo se nel domandare del dove, del quando e del come dell'arte rimandiamo soltanto alle forme in cui si svolge e si disciplina il nostro rapporto con essa? Evidentemente, seppure in modo inesplícito, non facciamo altro che rimbalzare dall'arte a tutti quei fenomeni concreti e quotidiani nei quali nostro malgrado ci troviamo e che facciamo rientrare nella vasta e polisensa regione dell'«arte», comprendente non soltanto modalità di fruizione e custodia, ma anche di produzione e diffusione. E soprattutto, senza avvedercene, spostiamo la nostra attenzione dall'arte in se stessa a un insieme perlopiù arbitrario e contingente di singole opere che ci sono esemplarmente presenti.

A questo stato di cose vuol rispondere la tesi iniziale di Heidegger, che intende in primo luogo l'arte come «origine dell'opera d'arte» (OOA, 25). Che cos'è qui l'«origine» che si incarica di riportare la nostra attenzione dalle opere all'arte in se stessa? E come può l'arte (la *techne* dei greci) essere un'origine? Non siamo abituati a indicare piuttosto nell'artista (artefice-produttore) la provenienza materiale delle opere? Le due domande consentono un chiarimento comune. Il significato del termine «origine» non coincide, infatti, in alcun modo con quello di

«causa efficiente» – come attività propria dell'artista – né con una qualsiasi forma di causalità efficace, quasi che le opere vadano considerate semplicemente 'effetti' di una qualche particolare operazione soggettiva. Il termine origine indica piuttosto la «provenienza dell'essenza», che è di volta in volta propria di un determinato ente, in questo caso di quell'ente che noi chiamiamo opera d'arte.

Si noti la dislocazione appena compiuta: domandando dell'arte come origine dell'opera, Heidegger non domanda in primo luogo di una sua essenza universale e trascendentale, ma della sua provenienza storica. La domanda, quindi, è: a che titolo l'arte è stata o potrà essere ancora «origine dell'opera d'arte»? Ovvero, in che senso l'arte può essere qualcosa di *originario*, tale da conservare persino un rango essenziale e primario nel quadro dei nostri bisogni?

La presa di distanza da qualsiasi meditazione trascendentale sull'arte è evidente. Essa riposa sulla consapevolezza di un fatto, e cioè che ogni mera essenza universale, in quanto valida sempre e per tutti, è destinata nel tempo a perdere qualsiasi significato e a diventare paradossalmente inessenziale, ossia sradicata rispetto alla sua origine storica. Il che accade, del resto, ogniqualvolta concetti operativi a noi ben noti, quali «imitazione dell'azione», «imitazione della bella natura», rapporto tra «sensibile e intelligibile», «dionisiaco e apollineo» vengono strappati al loro terreno storico e proiettati su un piano fuori dal tempo come classificazioni immutabili e onnicomprensive, che non lasciano emergere più alcuna specificità delle singole opere d'arte. Se ogni essenza, anche quella più attuale, è sempre storicamente costituita, cioè ha sempre di volta in volta una sua specifica provenienza, domandare *adesso* dell'originarietà dell'arte *per noi* vuol dire rileggere la lunga storia della sua essenza, o meglio la provenienza nel tempo d'una vicenda che ha condotto alla cristallizzazione del suo stato attuale. In base al quale, come sappiamo e sperimentiamo ogni giorno, l'opera ci viene incontro ormai come oggetto di *Erlebnis* estetico, nell'ambito del quale si fruisce magari la sua bellezza e la si esplicita in un giudizio fondato sul sentimento individuale. Quel che ci sta sotto gli occhi e ci si presenta come un fatto immediato, ossia la frattura fra arte e verità, non esiste da sempre, ma è un *evento* che si è verificato nei secoli e ha mutato le forme della comprensione, dell'esperienza, della fruizione e della produzione delle

opere d'arte. Soltanto chiarendo l'origine di tutto questo sarà possibile cominciare a capire perché l'arte non offre più un'esperienza di verità paragonabile a quella greca e soprattutto se questo stato di cose è destinato a perdurare e a rimanere immutato.

Ma soffermiamoci per un attimo sul modo in cui Heidegger discute la 'realtà effettiva' dell'opera, prima di riprendere il discorso sull'arte in se stessa. Fin qui si è parlato dell'opera come di un ente. Ma cos'è un «ente»? Ente – cioè «essente» – è tutto ciò di cui possiamo fare esperienza, ad ogni livello, dal 'materiale' allo 'spirituale'. Ente è Dio, la storia, il linguaggio, il mondo, il tempo, l'insieme dei tratti fondamentali di un'epoca, noi stessi – il nostro «esserci» –, gli altri che 'ci sono' insieme con noi. Ente, perlopiù e quotidianamente, è infine soprattutto il con-che di una possibile pratica mondana – produzione o fruizione – e il verso-che delle nostre preoccupazioni, della nostra cura (esplicita o implicita), della nostra attenzione. In tutto ciò si fanno avanti alcuni enti peculiari – che hanno a che vedere ad esempio col suono, la parola, il colore, il legno, la pietra –, che noi chiamiamo opere d'arte. Alla domanda su quale sia la concreta realtà delle opere, di cui cerchiamo l'origine nell'arte, si può dunque rispondere che esse sono in primo luogo 'enti'. Con questo sembriamo però supporre che l'opera sia 'ente' anzitutto nel senso di una cosa presente e disponibile davanti o intorno a noi. Heidegger illumina questo preliminare carattere di cosa con cui l'opera ci si mostra affermando che un quadro, in fin dei conti, pende dalla parete come un qualsiasi cappello o fucile da caccia, mentre i «quartetti di Beethoven sono disposti nei magazzini della casa editrice come le patate in cantina» (OOA, 5). Tuttavia, essendo manifesto a ciascuno che la realtà dell'opera non si riduce a quella di una mera cosa, dobbiamo ammettere che, pur restando cosa tra cose, essa adduce tuttavia un 'carattere aggiuntivo'. Secondo categorie che l'estetica ha mutuato dalla tradizione antica, l'opera potrebbe essere intesa ad esempio come un oggetto che 'in più' ha una sua portata «simbolica» o «allegorica». Ma di fronte al carattere sfuggente di questo 'di più', che, come dirà Adorno, è essenziale per ogni opera d'arte autentica, risulterebbe vano cercare di capire dapprima cos'è una mera cosa, per poi ricavare mediante 'differenza' la definizione del 'valore aggiunto' dell'arte.

Resterebbe al più un'altra determinazione concettuale, entro la quale la tradizione estetica si è mossa particolarmente a suo agio: l'opera potrebbe sembrare un 'composto' di materia e forma. Ma dobbiamo ammettere che tali categorie provengono da un'altra regione dell'ente, che è ulteriore tanto rispetto alle mere cose che alle opere d'arte. Si tratta di quella regione in cui noi inseriamo tutto ciò che risponde al concetto di «mezzo» o di «strumento-utilizzabile», la regione dell'ente che sorge come risultato di una produzione e di un approntamento in vista di quel fine specifico che è la sua usabilità, il suo essere-per o in-vista-di qualche scopo pragmatico: un martello per battere, un chiodo per fissare, un paio di scarpe per camminare. Ma a cosa servirebbe l'opera d'arte?

Accostando un mezzo (un paio di scarpe) e un'opera d'arte (un quadro di Van Gogh che ne riproduce un paio logoro e impastato di terra), scopriamo però qualcosa di sorprendente. Non essendo possibile capire autenticamente cos'è un'opera in base ai tratti essenziali di un mezzo (materia, forma, uso), capiamo forse all'inverso cos'è 'in verità' un mezzo proprio e soltanto grazie all'opera d'arte. Come accade ciò? Abbiamo già indicato nell'utilizzabilità, che gli è di volta in volta propria, l'essenza di un mezzo. Ma questo concetto trascendentale ci aiuta anche a capire cosa un determinato mezzo sia «in verità»? Ovvero: ci può aiutare a comprendere la *determinatezza* – proprio quella e non un'altra – che contrassegna l'effettività della sussistenza di un ente, la sua *presenza*? La risposta è che la determinatezza del mezzo – qui un paio di scarpe – non la attingiamo mai a partire da una definizione generale, ma forse ce la illumina proprio un'opera come quella di Van Gogh. Interpretandone suggestivamente pochi tratti, Heidegger mostra come le scarpe presentate dal quadro lascino emergere 'immediatamente' l'incrocio di due dimensioni che sorreggono l'esistenza della contadina alla quale esse potrebbero appartenere. Della prima dimensione fanno parte tra le altre cose il timore per il pane, la gioia per lo scampato bisogno, il tremore di fronte alla nuova nascita, l'angoscia per la morte: Heidegger la intende come il movimento del custodire, progettare e abitare un *mondo*. Della seconda fanno parte tra l'altro la fatica nei campi, l'usura del cuoio, il vento ostile, il silenzio dei sentieri, il libero dispiegarsi della natura nel suo complesso: Heidegger parla qui dell'appartenenza (che in quanto non è mai scelta fino in fondo, né progettata, è anche assegnazione) ad una *terra*.

L'unione di ampiezza e pregnanza concettuale di terra e mondo ci diverrà familiare fra poco, ascoltando direttamente Heidegger.

Per adesso ci domandiamo ancora: su cosa si regge quest'incrocio di custodia e appartenenza? Come si tengono unite e come si compenetrano nella verità di un'esistenza contingente entrambe le dimensioni (terra e mondo)? Non certo in base all'utilizzabilità delle scarpe in generale, valida per tutti e da sempre, ma piuttosto in base ai tratti di una sicura consuetudine e di un libero affidamento che sostengono l'aver a che fare della contadina proprio con *quelle* scarpe e che comprendono in sé la pienezza, solo a stento esprimibile, di un 'commercio' col mezzo che ne fa il crocevia di molteplici eventi. L'essenza universale di quel mezzo sta insomma certamente nella sua utilizzabilità, ma l'origine – la provenienza di quell'essenza o il suo volgersi in esperienza determinata – sta nella «fidatezza» che guida e disciplina quell'uso, ossia nell'evento assolutamente 'storico' – perché determinato nel suo 'qui e ora' – del suo custodire un mondo appartenendo a una terra. Dell'apprendimento di quest'evento siamo totalmente debitori alla contingente rivelazione dell'opera, che ce lo mostra proprio affidandolo alla nostra possibilità di comprenderlo, di pensarlo e di farne esperienza nel senso più ampio. Ad esso non avremmo mai avuto accesso senza prima aver incontrato quell'opera contingente, e tanto meno riflettendoci solo astrattamente: *nell'ordine dell'apparire di una presenza determinata l'arte ha qui preceduto il pensiero.*

L'opera d'arte rivela così il suo carattere originariamente offerente e donativo – in termini fenomenologici: «presentante» e «manifestante» –, il che, se dovesse confermarsi come il suo tratto saliente, segnerebbe di fatto, laddove ce ne fosse ancora bisogno, l'impertinenza di qualsiasi nozione di *mimesis* in senso esteticamente riduttivo, cioè come riproduzione e ri-presentazione di qualcosa che qui, al contrario, ci viene offerto e presentato 'per la prima volta' nella determinatezza del suo farsi innanzi, del suo venire-alla-presenza. L'opera soltanto «ci dà a conoscere» (OOA, 21), dice Heidegger, qual è l'origine dell'ente in senso ampio, il suo 'che', la sua effettività. L'opera lascia vedere non che cosa e come l'ente sia «in generale», ma ciò che esso è davvero, *in verità*. Ma la verità di cui qui è questione – la verità che lascia scaturire l'essenziale determinatezza di un ente – figura non come verità astratta dell'essenza o

del trascendentale, ma come verità *posta in opera*. L'esperienza che l'arte ci offre risulta legata infatti per Heidegger all'evento contingente di un «porsi in opera della verità dell'ente» (*ibid.*). Mediante l'opera veniamo richiamati insomma a una sperimentazione dell'ente che non ce ne offre semplicemente una nuova comprensione-riformulazione o persino una migliore 'spiegazione', ma che ce lo mostra quale esso è «in verità», lasciando emergere per la prima volta la stabilità e la costanza del suo *apparire*. L'opera non ci mostra soltanto l'ente come presenza già costituita, ma ce lo illumina di volta in volta nel suo specifico venire-alla-presenza, ossia proprio nei tratti che ne configurano l'apparire irripetibilmente singolare, per così dire il 'risplendere' qui ed ora dinanzi a noi.

Questo risplendere o illuminarsi dell'ente nella propria verità offrendosi all'esperienza è ciò che Heidegger chiama altrove l'«essere» di un ente, il *modo*, che gli è di volta in volta proprio, di venir sospinto nella 'luce' di una presenza entro la quale tutto ci si offre. Il che rappresenta infine la radice non soggettivistica ma ontologica del fenomeno della *bellezza*, che già per i greci abbiamo visto risiedere nell'eccellenza d'un apparire ordinato dell'ente (la convenienza con se stesso e col proprio *eidos* o aspetto 'ideale'), a partire da cui possiamo cominciare a ripensare, oltre ogni paradigma estetico, la circolazione essenziale di essere, verità e bellezza, che caratterizza l'opera d'arte *in se stessa* (seppure, come vedremo, in un senso diverso da quello platonico).

■ *Heidegger, Terra e Mondo*

Ma è possibile accedere all'opera in se stessa? Perché ciò potesse felicemente riuscire bisognerebbe poter sottrarre l'opera a tutti i rapporti che essa ha con ciò che essa stessa non è, onde lasciarla, da sé, riposare in se stessa. Ma questo è proprio lo scopo ultimo dell'artista stesso, lasciar essere l'opera nel suo puro sussistere in se stessa. È proprio della grande arte – e di questa soltanto qui si discorre – il porsi dell'artista di fronte all'opera come qualcosa di indifferente, come una specie di momento passeggero annullantesi nell'operare stesso in vista della produzione dell'opera.

Dunque, le opere si trovano e sono esposte nelle collezioni e nelle esposizioni. Ma è questo il loro modo di essere le opere che sono, o qui non sono altro che oggetti dell'«industria» artistica? Le opere sono offerte al godimento artistico pubblico e privato. Uffici pubblici assumono il compito della loro conservazione. Intenditori e critici d'arte si occupano di esse. Il commercio delle opere ne cura il mercato. La storia dell'arte assume le opere a oggetto di scienza. Ma in tutto questo indaffaramento incontriamo veramente l'opera d'arte?

Gli *Egineti* nel museo di Monaco o l'*Antigone* di Sofocle nel suo miglior testo critico, in quanto sono le opere che sono, sono sottratti al loro ambito essenziale. Per grandi che siano il loro livello

e la loro capacità di suscitare emozione, per buona che sia la loro conservazione e chiara la loro interpretazione, tuttavia il trasferimento in una collezione ha privato queste opere del loro mondo. Anche nel caso che ci sforzassimo di annullare questo trasferimento o di evitarlo, andando a vedere, ad esempio, il tempio di Pesto lì dove si trova o il duomo di Bamberg dove è stato costruito, tuttavia il mondo che apparteneva all'opera che ci sta innanzi è andato distrutto.

La sottrazione di un mondo o la sua scomparsa non sono fenomeni reversibili. Le opere non sono più ciò che erano. Sono, sì, esse stesse a venirci incontro, ma come essenti-state. È come essenti-state che ci stanno innanzi nella prospettiva della tradizione e della conservazione. Ormai non sono che tali oggetti [*Gegenstände*]. Questo loro star-innanzi è certo ancora una conseguenza dello stare-in-se-stesse d'un tempo, ma non è più questo stesso. Lo stare-in-se-stesse è delegato. Ogni sollecitudine per l'arte, per accurata che sia, e condotta in vista delle opere stesse, non varca l'ambito dell'oggettività dell'opera. Ma l'esser-oggetto non è il suo esser-opera.

Ma l'opera è ancora opera se è sottratta a ogni sorta di rapporto? Non è proprio dell'opera essere al centro di rapporti? Certamente; bisogna però stabilire di qual genere di rapporti si tratta.

In che rientra l'opera? In quanto tale essa rientra unicamente nel dominio che, in virtù sua, risulta dischiuso. Infatti l'esser opera dell'opera è presente [*west*] soltanto in questo dischiudimento. Abbiamo detto che nell'opera è in opera il farsi evento storico della verità. Il rinvio al dipinto di Van Gogh si proponeva di indicare questo evento. Sorse così il problema dell'essenza e della storicizzazione possibile della verità. Discuteremo ora il problema della verità nei confronti dell'opera. Per renderci familiare l'argomento, bisogna chiarire ulteriormente lo storicizzarsi della verità in opera. Al tal fine prendiamo, a ragion veduta, come esempio un'opera che non rientra nell'arte raffigurativa.

Un edificio, un tempio greco, non riproduce nulla. Si erge semplicemente, nel mezzo di una valle dirupata. Il tempio racchiude la statua del Dio ed in questo racchiudimento protettivo fa sì che, attraverso il colonnato, essa risplenda nella sacra regione. In virtù del tempio, Dio è presente [*anwest*] nel tempio. Questo esser-presente di Dio è in se stesso il dispiegamento e la delimitazione d'una regione sacrale. Ma il tempio e la sua regione non si perdono nell'indefinito. Il tempio, in quanto opera, dispone e raccoglie intorno a sé l'unità di quelle vie e di quei rapporti in cui nascita e morte, infelicità e fortuna, vittoria e sconfitta, sopravvivenza e rovina delineano la forma e il corso dell'essere umano nel suo destino [*Geshick*]. L'ampiezza dell'apertura di questi rapporti è il mondo di questo popolo storico. In base ad essa e in essa, questo popolo perviene al compimento di ciò a cui è destinato.

Eretto, l'edificio riposa sul suo basamento di roccia. Questo riposare dell'opera fa emergere dalla roccia l'oscurità del suo supporto, saldo e tuttavia non costruito. Stando lì, l'opera tien testa alla bufera che la investe, rivelandone la violenza. Lo splendore e la luminosità della pietra, che essa sembra ricevere in dono dal sole, fanno apparire la luce del giorno, l'immensità del cielo, l'oscurità della notte. Il suo sicuro stagliarsi rende visibile l'invisibile regione dell'aria. La solidità dell'opera fa da contrasto al moto delle onde, rivelandone l'impeto con la sua immutabile calma. L'albero e l'erba, l'aquila e il toro, il serpente e il grillo assumono così la loro figura evidente e si rivelano in ciò che sono. Questo venir fuori e questo sorgere, come tali e nel loro insieme, e ciò che i Greci chiamarono originariamente *Fúsiv*. Essa illumina ad un tempo ciò su cui e ciò in cui l'uomo fonda il suo abitare. Noi la chiamiamo la Terra. Da ciò che intendiamo con questo termine occorre tener ben lontano ogni idea di massa materiale stratificata o di pianeta in senso astronomico. La Terra è ciò in cui il sorgere riconduce, come tale, tutto ciò che sorge come nel proprio nascondimento protettivo. In ciò che sorge è-presente la Terra come la nascondente-proteggente.

Eretto sulla roccia, il tempio apre un mondo e lo riconduce, nello stesso tempo, alla Terra, che solo allora si rivela come suolo natale. Non accade mai che uomini e animali, piante e cose, siano dapprima semplicemente-presenti e conosciuti come semplici oggetti, per divenire poi, casualmente, il contorno adeguato del tempio, che, a sua volta, si sarebbe un giorno semplicemente aggiunto alla restante realtà. Ci avvicineremo invece a ciò che è [ist], solo procedendo al rovescio, posto che abbiamo occhi per vedere come tutto avvenga al rovescio. Ma il semplice capovolgimento, per sé preso, non chiarirebbe nulla.

Stando lì eretto, il tempio conferisce alle cose il loro aspetto e agli uomini la visione di se stessi. Questa visione resta attuale fin che l'opera è tale, fin che Dio non fugge via da essa. Lo stesso vale per la statua del Dio, votatagli dal vincitore durante la lotta. Non si tratta affatto di una specie di ritratto, eseguito perché sia possibile sapere come il Dio è fatto, ma di un'opera che lascia-esser-presente Dio stesso e, pertanto, è [ist] Dio stesso. Lo stesso dicasi delle opere in parole. Nella tragedia non è né presentato né rappresentato nulla, ma è combattuta la lotta fra i vecchi Dei e i nuovi. Allorché l'opera d'arte in parole si diffonde nel dire del popolo, essa non racconta questa lotta, ma trasforma il dire del popolo in modo tale che ogni parola essenziale conduce questa lotta e porta a decidere che cosa sia sacro e che cosa non lo sia, che cosa sia grande e che cosa sia piccolo, che cosa sia pregevole e che cosa sia vile, che cosa sia nobile e che cosa sia spregevole, che cosa sia il signore e che cosa sia lo schiavo (cfr. Eraclito, *Framm.* 53). [...]

Esporre un mondo e porre-qui la Terra sono due tratti essenziali dell'esser opera dell'opera. Essi articolano l'esser opera dell'opera. Cercheremo la loro unità muovendo dallo stare-in-sé dell'opera e tentando di dire il riposo calmo ed unico del suo riposare in se stessa.

Coi suddetti tratti essenziali dell'opera – ammesso che sia stato detto qualcosa di pertinente – abbiamo però illustrato uno storicizzarsi e non un riposo. Ma che altro è il riposo se non l'opposto del movimento? Però il riposo non è un tal opposto che escluda il movimento, anzi, lo include. Solo ciò che si muove può riposare. Il modo del riposo è sempre relativo al modo del movimento. Nel movimento, preso come semplice mutamento di luogo di un corpo, il riposo è, certo, il semplice opposto del moto. Ma se il riposo è tale da includere il movimento, deve trattarsi di un riposo tale da essere un intimo raccoglimento del movimento, e quindi estrema mobilità, posto che il modo del movimento in questione esiga un siffatto riposo. Il riposo dell'opera riposante in se stessa è appunto di questo genere. Ci sarà possibile avvicinarsi a questo riposo se ci riuscirà di comprendere nella sua pienezza unitaria la natura del moto inerente allo storicizzarsi dell'esser opera. Chiediamo: quale rapporto rivelano nell'opera l'esposizione di un Mondo e il porre-qui la Terra?

Il Mondo è l'autoaprentesi apertura delle ampie vie delle opzioni semplici e decisive nel destino di un popolo storico. La Terra è la non costretta apparizione del costantemente autochiudentesi, cioè del coprente-custodente. Mondo e Terra sono essenzialmente diversi l'un dall'altro e tuttavia mai separati. Il Mondo si fonda sulla Terra e la Terra sorge attraverso il Mondo. Ma la relazione fra Mondo e Terra non si esaurisce affatto nella vuota unità contrappositoria di elementi indifferenti. Riposando sulla Terra, il Mondo aspira a dominarla. In quanto autoaprentesi, esso non sopporta nulla di chiuso. Invece la Terra, in quanto coprente-custodente, tende ad assorbire e a risolvere in sé il Mondo.

Il contrapporsi di Mondo e Terra è una lotta. Sarebbe però una banale falsificazione della natura di questa lotta se la si intendesse come contesa e rissa, attribuendo ad essa solo i caratteri del perturbamento e della distruzione. Nella lotta autentica, i lottanti – l'un l'altro – si elevano all'autoaffermazione della propria essenza. L'autoaffermazione dell'essenza non è però mai l'irrigidimento in uno stato accidentale, ma l'abbandono di sé alla originarietà nascosta da cui scaturisce il proprio essere. Nella lotta ognuno porta l'altro al di sopra di ciò che esso è. La lotta

diviene così sempre più rigorosamente e autenticamente ciò che essa è. Quanto più la lotta si fa intensa e tanto più intransigentemente i lottanti si abbandonano all'intimità del semplice appartenere a se stessi. La Terra non può far a meno dell'aperto del Mondo se deve essa stessa, in quanto Terra, apparire nel libero slancio del suo autochiudimento. Il Mondo, a sua volta, non può distaccarsi dalla Terra se deve, come regione e percorso di ogni destino essenziale, fondarsi su qualcosa di sicuro.

Nella misura in cui l'opera è l'esposizione di un mondo e il porre-qui la Terra essa è, ad un tempo, l'attizzatrice di questa lotta. Ma ciò non avviene in modo tale che l'opera, nello stesso tempo, attenui e appiani la lotta in un compromesso scialbo, bensì in modo che la lotta resti lotta. Esponendo un Mondo e ponendo-qui la Terra, l'opera produce questa lotta. L'esser-opera dell'opera consiste nella realizzazione della lotta fra Mondo e Terra. Poiché la lotta giunge al culmine nella semplicità di ciò che è intimo, per questo, nel corso della lotta, ha luogo l'unità dell'opera. La realizzazione della lotta è il raccoglimento, costantemente oltrepassantesi, del movimento dell'opera. È perciò nell'intimità della lotta che trova la sua essenza anche la calma dell'opera riposante in se stessa.

È proprio in base a questo riposo dell'opera che ci è possibile scorgere ciò che nell'opera è in opera. Che nell'opera sia in opera la verità non era finora che un'anticipazione introduttiva. In qual modo nell'esser opera dell'opera, cioè, ora, in qual modo nel corso della lotta fra Mondo e Terra, si storicizza la verità? Che cos'è la verità? ■

La risposta a tale questione rappresenta il punto più qualificante della riflessione di Heidegger. Prima, però, non dobbiamo lasciarci sfuggire il senso del 'transito' da Van Gogh al tempio greco. Mediante un sostanziale allargamento di prospettiva, sono stati infatti sfondati in primo luogo tutti i confini di una fruizione tendenzialmente privata e puntuale, qual è quella di un quadro o di un insieme di immagini. In secondo luogo potremmo dire che quel transito ci ha portati da un contesto in cui l'opera d'arte, debitamente interrogata dal pensiero, offre un'esperienza di «che cosa è la verità» (con una 'consapevolezza' ancora in parte riflessiva e passibile di essere oggettivata) ad un'esperienza della «verità» pura e semplice (che è ciò che accade a coloro che si ritrovano afferrati dal tempio greco e dalla sua apertura di verità prima di qualsiasi riflessione). Ma soprattutto, in terzo luogo, nel transito è stato chiamato in causa il ruolo sommamente storico (perché facente epoca) di un prodotto della «grande arte»: la stessa grande arte che si dispiega, in modo persino più originario, nell'*Antigone* di Sofocle, che Heidegger indica dapprima in modo esplicito e poi, allusivamente, come quell'«opera d'arte in parole» che attesta, ponendolo in opera e lasciandolo vigere come tale, il conflitto tra i vecchi dèi e i nuovi. L'ampliamento d'orizzonte innescato da Heidegger si riflette da ultimo sui due tratti essenziali dell'essere-opera

dell'opera, mondo e terra, che subiscono a loro volta una forte dilatazione semantica.

▷ Il mondo che l'opera apre e la terra in cui essa si radica sono l'ordine manifesto (per i greci la *polis* e il *kosmos*) e il fondamento nascosto, intesi sempre in quel rapporto scambievole che è l'amorosa contesa del *polemos* – l'intimità della lotta –, in cui l'uno non è mai senza l'altro. La loro capacità di 'ripetizione', a un livello più generale, di altre fondamentali dicotomie da noi incontrate – l'apollineo e il dionisiaco, ma anche l'intelligibile e il sensibile – potrebbe sostenere un lungo elenco contrastivo dei loro diversi significati. Terra e mondo potrebbero dire al contempo natura e cultura, ambito della *physis* e ambito delle decisioni umane, suolo natale ed espansione costruttiva, regno del vivente e celebrazione del divino, oscurità del silenzio e trasparenza del linguaggio, indicibile e dicibile, morte e nascita, destinazione e provenienza, illimitate e fissazione del limite. O, ancora, il ritrovarsi gettati in un radicamento e il decidersi per un progetto che arrischia sempre uno sradicamento, ovvero appartenenza e custodia, e via dicendo. Più semplicemente, il tratto terrestre e quello mondano dell'opera dicono l'andare assieme, in essa e a partire da essa, di una chiusura e di un'apertura, di un nascondimento e di un'illuminazione. Tuttavia, e questo è il nodo fondamentale, l'ampiezza sterminata della diade terra/mondo, capace di riassorbire ogni dicotomia estetica, non ci deve far perdere di vista la sua altrettanto decisiva pregnanza concettuale, il che vuol dire qui: la sua capacità di lasciarci vedere, rendendocela manifesta, quella fondamentale determinatezza dell'opera d'arte e dell'ente da essa illuminato che si identifica con la sua *storicità*. Terra e mondo sono sempre una terra e un mondo. Il porre-qui e l'es-porre, i due 'movimenti' che liberano la contesa a partire dall'opera, marciano l'offerta di un evento che sfugge alla presa di qualsiasi generalizzazione, tanto da arrivare a includere in sé la possibilità che la terra abbia a sopraffare il mondo fino a disgregarlo, se non a riassorbire nel proprio grembo oscuro, come natura che invade le case disabitate riappropriandosi dello spazio umano, ogni significato e ogni traccia di mondo. O che, viceversa, il mondo stesso si erga a tal punto sulla terra da occultarne definitivamente il ruolo di fondamento oscuro, e da cancellare ogni riserva di senso mediante la razionalità di un

progetto tutto dispiegato e illuminato, come quello che caratterizza per noi il mondo globale dell'età della tecnica (dalla copertura satellitare alla velocità connettiva delle reti). Ma perché è così importante tener fermo alla determinatezza storica delle categorie di terra e mondo? Perché se noi irrigidissimo entrambe ad «essenza» generica e generale dell'opera d'arte, avremmo perso fin da subito la possibilità di guadagnarne l'origine, ossia quella provenienza essenziale che è anzitutto la sua storicità. Questo rischio è tutt'altro che scongiurato, visto che Heidegger parla esplicitamente di terra e mondo come dei due «tratti essenziali» (quelli che perimetrano l'essenza di 'ogni' opera d'arte), col rischio di universalizzare nuovamente la comprensione dell'arte stessa. È proprio per questo che si rende necessaria una radicalizzazione ulteriore, consistente nel rispondere senza più dilazioni alla domanda sulla verità e sul suo porsi in opera, cioè del suo donarsi come esperienza mai scorporabile dalla determinatezza di un evento artistico singolare. La natura di tale verità dovrà esibirne la peculiare «aspirazione» a porsi in opera, che Heidegger definisce altrove anche come un'«attrazione» verso l'opera. Soltanto in forza di essa potremo comprendere davvero in quale senso peculiare l'opera d'arte si rapporti alla storia.

Il senso di ogni «messa in opera della verità» si comprende solo a partire dal fenomeno della lotta di terra e mondo. Non soltanto perché accendere, riattizzare e dispiegare la lotta costituisce lo specifico essere-opera dell'opera – il suo peculiare modo d'essere, la sua essenza –, ma perché (e con ciò scopriamo definitivamente le carte di Heidegger) il profilo di quel *polemos*, come contesa tra una dimensione di apertura-illuminazione e una dimensione ad essa sempre coestensiva di chiusura-nascondimento, risulta modellato fin dal principio su quello che Heidegger ritiene essere l'unico *concetto autentico di verità*, rimasto peraltro occultato e impensato nel corso di tutta la storia occidentale. Questo concetto è senza alcun dubbio il più forte contrassegno della sua riflessione ed è ciò che lo situa in una posizione diametralmente opposta a quella, che abbiamo già imparato a conoscere, di Hegel. In cosa consiste tale opposizione? E da dove prende le mosse Heidegger?

Per attingere l'essenza della verità, egli ritiene necessario ripensare il termine greco originario (decisivo già nella riflessione pre-platonica di

Parmenide ed Eraclito), che ha una radice assai diversa dal latino *veritas*, il cui etimo indica ciò che è ‘meritevole d’essere creduto’ e pertanto degno d’essere preso in custodia. La verità era invece per i greci *aletheia*. La costruzione di questa parola si basa manifestamente su una negazione originaria, indicata dall’alfa privativo (*a-letheia*). Su cosa si esercita tale negazione, ovvero a cosa allude qui il ‘non’? A una *lethe* e a un *lanthanein*, a un nascondimento e a un velarsi di alcunché che, come tale, permane in quello stato di ambigua latenza che contrassegna ogni occultamento. Il latino *veritas*, questa la tesi centrale di Heidegger, non è stato più in grado di preservare il senso originario di *aletheia*, la cui traduzione autentica (che ne esplicita il nesso tra negatività e manifestatività) dovrebbe suonare piuttosto: dis-occultamento, dis-velamento, dis-simulatezza, non-nascondimento, il-latenza. Che l’ente sia vero (*on hos alethes*), vuol dire in senso greco originario: l’ente viene ad essere manifesto e svelato in quanto non-più-nascosto, non-più-occulto, finalmente il-latente. Questo rivelarsi-rendendosi-manifesto di un ente – dalla mera cosa al mezzo, dall’opera d’arte al tratto fondamentale di un’epoca storica – è l’evento che precede ogni possibile «asserzione» intorno ad esso.

Pensare la verità in questi termini, intenderla come un disvelamento originario più che una custodia in cui si fa avanti un soggetto custodente, ha allora due conseguenze fondamentali. In primo luogo questa: per essere originario, il disvelamento deve precedere qualsiasi *veritas* intesa come semplice *homoiosis*, ‘assimilazione’ (equivalenza e adeguazione) tra pensiero e realtà delle cose ‘fuori di noi’, cioè, sostanzialmente, correttezza di un enunciato, scaturente dall’effettiva commisurazione a un contenuto già dato o a un qualsiasi stato di cose semplicemente presente. Vi è stato, per Heidegger, un processo storico che ha condotto, già in seno alla gremità classica, dall’*aletheia* alla *homoiosis*. Il predominio concettuale di quest’ultima inizia per molti versi già con la tematizzazione di uno ‘sguardo’ che custodisce l’idea (Platone) e di una forma che, come aspetto finale dell’ente, ne costituisce l’eccellenza e l’attualità (Aristotele). Tale processo giunge a dispiegarsi in modo compiuto nel soggettivismo moderno, di cui proprio Hegel, giungendo a concepire la verità come spirito e lo spirito come soggettività assoluta, rappresenta il vertice supremo. La struttura filosofica e destinale di questo depauperamento storico è nient’altro che il passaggio da un’*aletheia* che preserva il venire-

alla-presenza (il dis-occultarsi e il manifestarsi) delle cose ad una «verità» intesa come mera correttezza e adeguazione tra pensiero, linguaggio e realtà. In ciò Heidegger denuncia esattamente quel transito, da noi già richiamato, che porta dal primato della presenza a quello della rappresentazione. La perdita di verità dell'arte sta tutta dentro questa vicenda essenziale, che secondo Heidegger disegna gli stessi contorni generali dell'identità filosofica occidentale.

C'è però una seconda questione, che rappresenta il vero nodo. Il disvelamento di ogni presenza – la sua verità originaria – trova la propria origine in un 'processo' di disoccultamento, ossia in un venire-alla-presenza che abbandona il nascondimento. Il che vuol dire che esso si fonda sempre su una lotta per la conquista dell'illatenza, per l'ottenimento di uno spazio libero e aperto nel quale stabilirsi e permanere in modo manifesto. La condizione di illuminazione e di svelamento non ha *mai* un carattere statico, ma si fonda sempre su una lotta contro il fondo oscuro di una provenienza alla quale si rischia di far ritorno in ogni istante, esattamente come l'essere che scaturisce dal nulla e ad esso è ognora sul punto di ritornare, o come un mondo storico che si fonda su una terra nel cui grembo può sempre definitivamente ritrarsi. La *lotta* di mondo e terra svela ora definitivamente il suo volto, mostrandosi come attuazione storica, sul piano dell'opera d'arte, dell'essenza originariamente conflittuale della verità, pensata come *aletheia*. La coappartenenza di illuminazione e nascondimento, di terra e mondo, dice l'essenza di una verità che sorge esclusivamente da una lotta: un sorgere, si badi, che resta costantemente rivolto a ciò da cui e contro cui sorge, cioè lo sfondo indeterminato e oscuro a partire dal quale si ritaglia e si staglia ogni presenza. Soltanto ritraendosi e sfuggendo alla presa di una completa illuminazione, proprio come fa ogni terra rispetto al mondo che le è proprio, lo sfondo si fa fondamento, diviene cioè capace di liberare l'ente nella presenza e nell'apertura in cui ad esso è concesso di *apparire*. Il fondamento resta sempre ciò di cui occorre privarsi, distaccandosene, per potersi manifestare nell'aperto. Soltanto se pensata in questo senso eminentemente processuale e manifestativo, la verità torna ad essere il tratto fondamentale in base al quale l'ente ci si presenta, ci sta davanti e in tal modo ci si offre come quell'ente che è. La verità dell'ente – sia pure di

ciò che per noi è adesso su scala planetaria, cioè l'insieme dei tratti della nostra epoca – è il suo non-essere-nascosto, il suo essere il-latente.

La complessità dei termini in gioco non deve farci perdere di vista la semplicità essenziale di quel movimento che è per un verso lotta e contesa e per altro verso coappartenenza e rapporto scambievole. Questo movimento, infatti, non dice altro che la fondamentale *finitezza* storica della verità dell'arte. Infatti, quell'apparire della verità che al contrario dello spirito hegeliano non si assolve mai completamente da un fondo impadroneggiabile è l'apparire genuinamente storico, l'emergenza di volta in volta non deducibile di una configurazione epocale della verità degli enti, che nell'arte si fa storia (pensiamo alla discontinuità del mondo greco rispetto a quello latino, all'età del soggettivismo moderno o all'età della tecnica, nella quale viviamo).

Es-porre un mondo liberandolo alla storia e al contempo porre-qui una terra, arrecandola come fondamento che si sottrae, restano i due tratti fondamentali dell'essenza dell'opera d'arte, del suo autentico essere-opera, di ciò che la distingue in generale da ogni altro ente. La provenienza di quest'essenza, che è come ormai sappiamo l'autentica origine dell'opera d'arte, si è chiarita come lotta storicamente determinata di terra e mondo, ossia come verità non astratta ma storica e contingente, in quanto già sempre postasi in opera. Se adesso riprendiamo la tesi centrale enunciata in precedenza, per cui l'arte è origine dell'opera d'arte, possiamo trarre una conseguenza definitiva: il senso autentico dell'arte coincide in tutto e per tutto con l'esigenza storica di una messa in opera della verità. Con ciò sembra giungere definitivamente al termine il cammino con cui Heidegger ha inteso portarsi agli antipodi tanto dell'estetica moderna (per la quale il rapporto tra la verità e l'arte decade in modo sostanziale) quanto di ogni forma di platonismo (in cui, come ha amato insistere Nietzsche, resta sovrano lo sforzo metafisico di tener ferma una distinzione assoluta tra arte e verità, pur nel possibile ruolo di 'cenno d'avvio' in direzione della verità, presente nella 'buona' *mimesis* dell'arte autentica).

▷ A partire dall'equazione tra arte e messa in opera della verità (apertura di un mondo e radicamento in una terra), in Heidegger si consuma il definitivo abbandono del lessico dell'estetica (genio, immaginazione,

giudizio), che in qualche caso viene sostanzialmente reinterpretato (come accade per la bellezza) nell'ottica manifestativa della verità dell'ente, attinta in forza di una riconduzione fenomenologica del concetto alla sua origine greca (il che vuol dire anche: al suo impensato). La concretezza dell'opera, come lotta storicamente determinata di terra e mondo, conosce nuove determinazioni, la più eminente delle quali è costituita dall'«urto», dall'impatto improvviso che persiste e risuona nella natura di *factum* (indebito e repentino) col quale si manifesta di volta in volta un'opera autentica. Se esperita fino in fondo, l'emergenza dell'opera conserva infatti il carattere di un'irruzione che spezza il vincolo dell'ovvio e dell'usuale, facendoci fare esperienza, nella sua gratuità contingente, di una decisiva discontinuità rispetto a tutto ciò che era 'prima' di essa (e in primo luogo del mondo, che ne risulta mutato e riconfigurato, ossia visto 'con occhi diversi'). Non solo e non tanto nel suo semplice starci dinanzi, quanto piuttosto nel suo averci già sempre offerto una verità *prima* di ogni oggettivazione riflessiva (e nella forma di un'inedita illuminazione o apertura dell'ente), l'opera lascia che ci immedesimiamo in essa, strappandoci all'abituale. «Acconsentire a questa immedesimazione significa: trasformare i nostri rapporti abituali col mondo e con la terra, sospendere ogni modo abituale di fare e di giudicare, di conoscere e di vedere, per soggiornare nella verità che si storicizza nell'opera» (OOA, 51). A partire dall'evento dell'opera, l'artista si risolve in un «fare» come i fruitori in un «salvaguardare» la verità storicizzantesi nell'opera. In tutto ciò il concetto di arte subisce una tale torsione in direzione della verità – assieme a un tale ampliamento delle proprie prerogative storiche –, da divenire non soltanto l'origine della singola opera, ma anche dei facenti e dei salvaguardanti, cioè dell'umanità storica che attorno a un'opera si raccoglie, trovando in essa la propria «istituzione». Quest'ultimo tema diviene centrale allorché Heidegger si interroga sulle modalità concrete dello storicizzarsi della verità in opera, che lo portano a indicare soprattutto nella *poesia* l'essenza autentica di ogni arte. Quello del linguaggio poetico rappresenta un tema di straordinaria ampiezza concettuale, decisivo non da ultimo per quella sorta di costante privilegio del 'poetico' (particolarmente nella sua forma drammatica) che abbiamo potuto osservare da Aristotele a Nietzsche. Ma qui «poesia» non designa semplicemente il componimento poetico o l'opera d'arte in parole, bensì

la forza istitutiva del *linguaggio* (superiore alla pietra, al suono, al colore), che è anche, da Omero a Hölderlin, saga eroica, mitologia, nome del sacro, orizzonte nel quale vengono conati i concetti fondamentali che sorreggono l'esistenza e l'autocomprensione di un popolo storico (si pensi soltanto ai greci e alle parole *aletheia*, *mimesis*, *techne*, *poiesis*, *polis* ecc.). Tuttavia, diversamente che in Vico, Schlegel o Schelling, qui il linguaggio poetico diviene centrale non per la sua 'creatività' (per la sua logica poetica non astratta) ma per la sua storicità assoluta e irredimibile. Ogni lingua è infatti in se stessa storica, in quanto legata all'emergenza contingente di un orizzonte di concetti fondamentali coi quali di volta in volta una determinata umanità storica nomina gli enti rendendoli manifesti come tali – dalle cose quotidiane all'orizzonte del divino –, assegnandogli infine il proprio senso all'incrocio di una terra e di un mondo, cioè all'incrocio di una lotta costante tra illuminazione e nascondimento: il porsi in opera della verità. Il linguaggio dell'opera d'arte pro-duce l'ente – lo spinge innanzi portandolo nell'aperto della storia –, facendosi così testimone dell'instaurazione della verità come inizio contingente della storia.

■ *Heidegger, Opera, verità e storia: morte dell'arte?*

Sempre quando l'arte si storicizza, cioè quando un inizio è, si ha nella storia un urto, e la storia inizia o riinizia. Qui «storia» non significa la serie indifferente degli eventi nel tempo, per importanti che siano. La storia è il risveglio di un popolo ai suoi compiti, in quanto inserimento in ciò che gli è stato affidato.

L'arte è la messa in opera della verità. In questa affermazione si nasconde un'ambiguità essenziale in virtù della quale la verità è ad un tempo il soggetto e l'oggetto del porre in opera. Qui, però, soggetto e oggetto sono termini inadeguati. Essi impediscono proprio di pensare l'equivocità di questa essenza (compito, questo, che esorbita dalla presente trattazione). L'arte è storica e come tale è la salvaguardia fattiva della verità in opera. L'arte si storicizza come Poesia [*Dichtung*]. La Poesia è instaurazione nel triplice senso di donazione, fondazione e inizio.

In quanto instaurazione, l'arte è essenzialmente storica. Ma ciò non significa soltanto che l'arte abbia una storia estrinseca, nel senso che col trascorrere del tempo essa sorge, cambia e scompare assieme a tutte le altre cose, presentando così aspetti mutevoli alla ricerca storica; l'arte è storia e lo è nel senso essenziale sopra chiarito che essa fonda la storia.

L'arte fa scaturire la verità. L'arte fa scaturire la fondante salvaguardia della verità dell'ente nell'opera. Far scaturire qualcosa [*etwas entspringen*], porlo in opera con un salto [*Sprung*] che muova dalla sua provenienza essenziale, tutto questo è racchiuso nel significato della parola origine [*Ursprung*].

L'origine dell'opera d'arte, cioè, ad un tempo, dei facenti e dei salvaguardanti – ossia dell'Esserci storico di un popolo – è l'arte. E ciò perché l'arte è nella sua essenza origine e null'altro: una maniera eminente in cui la verità si fa essente, cioè storica.

Stiamo indagando intorno all'essenza dell'arte. Perché lo facciamo? Lo facciamo per poter indagare più genuinamente se nel nostro Esserci storico l'arte sia un'origine oppure no; se, e a quali condizioni, lo possa e lo debba essere. Questo genere di riflessione non può forzare l'arte nel suo divenire; tuttavia questo sapere riflessivo è la preparazione preliminare, e perciò indispensabile, per il divenire dell'arte. Solo questo sapere prepara all'opera lo spazio, ai facenti la via, ai salvaguardanti il luogo.

In questo sapere, che può accrescersi solo lentamente, si decide se l'arte possa essere un'origine – e se debba perciò essere un salto anticipante – oppure se debba restare semplicemente un alunché di accessorio che portiamo con noi come un fenomeno abituale della cultura.

Siamo noi, nel nostro Esserci, storicamente all'origine? Sappiamo – cioè cerchiamo veramente – l'essenza dell'origine? Oppure, nel nostro atteggiamento di fronte all'arte, ci affidiamo semplicemente alle notizie erudite sul passato?

Per questo *aut-aut* e per la sua decisione c'è un segno sicuro. Hölderlin, il poeta la cui opera aspetta ancora la comprensione dei Tedeschi, vi ha accennato quando dice: «Difficilmente ciò che abita vicino all'origine, abbandona il suo posto» (*Die Wanderung*, IV, 167).

Conclusione

Le considerazioni che precedono concernono l'enigma dell'arte, quell'enigma che l'arte stessa è. Esse sono ben lontane dalla pretesa di sciogliere questo enigma. Ciò che conta è vederlo.

Da quando ebbe inizio una considerazione specifica dell'arte e degli artisti, questa considerazione ha preso il nome di estetica. L'estetica assume l'opera d'arte come un oggetto, e precisamente come l'oggetto della *aîsôqhsiv*, della apprensione sensibile nel senso più ampio. Oggi questa apprensione prende il nome di esperienza vissuta [*Erlebnis*]. Il modo in cui l'uomo esperisce l'arte ne decide l'essenza. L'esperienza vissuta è fatta valere come criterio originario non solo del godimento artistico, ma della stessa produzione dell'opera. Tutto è esperienza vissuta. Ma, forse, l'esperienza vissuta è l'elemento in cui l'arte sta morendo. Questo morire procede così lentamente che ha bisogno di alcuni secoli.

Certamente si parla anche delle opere immortali dell'arte e dell'arte come di un valore eterno. Se ne parla in quel linguaggio che in tutte le cose essenziali non procede con rigore perché teme che un tale procedere significhi, in ultima analisi: pensare. Quale angoscia è oggi maggiore di quella davanti al pensare? Il parlare dell'eterno operare dell'arte e del valore immortale dell'arte possiede un contenuto e una validità? O si tratta soltanto di modi di dire avventati di un tempo in cui la grande arte, unitamente alla sua essenza, ha abbandonato l'uomo?

Nella meditazione più vasta – perché pensata in base alla metafisica – che l'Occidente possiede intorno all'essenza dell'arte, nelle *Lezioni di estetica* di Hegel, è scritto: «Ma non abbiamo più alcuna necessità assoluta di dare espressione a un contenuto nella forma dell'arte. Quanto alla sua suprema destinazione, l'arte è per noi qualcosa di passato...».

Non si può passar sopra a ciò che è contenuto e presupposto in questa affermazione contrapponendogli l'osservazione che, dall'inverno 1829-30 in cui l'estetica di Hegel venne esposta per l'ultima volta nell'Università di Berlino, abbiamo assistito alla nascita di molte nuove opere d'arte e di numerosi nuovi indirizzi artistici. Hegel non ha mai preteso di negare questa possibilità. La domanda resta quindi sempre attuale: l'arte è ancor oggi una maniera essenziale e necessaria in cui si storicizza la verità decisiva per il nostro Esserci storico, o non lo è più? E se non lo è più, resta sempre da chiedere perché non lo sia più. L'ultima parola intorno a questa affermazione di Hegel non è ancora stata detta; dietro di essa, infatti, c'è tutto il pensiero occidentale a partire dai Greci, pensiero che corrisponde a una verità dell'ente già storicizzatasi. L'ultima parola intorno a questa affermazione si avrà – se la si avrà – a partire da questa verità

dell'ente e sopra di essa. Fino allora l'affermazione resta valida. Proprio per questo è necessario chiederci se la verità che l'affermazione enuncia sia definitiva, e che cosa ne venga, se è tale. ■

La meditazione di Heidegger si chiude dunque non con l'ennesima affermazione metafisica e di principio, ma con una domanda genuinamente *storica*, quella che verte sull'attualità e il destino della diagnosi hegeliana, dalla quale noi stessi siamo partiti per andare incontro alla lunga storia che l'ha fatta emergere. Se è vero che l'essenza dell'arte dipende dal modo in cui di volta in volta viene esperita, la domanda se essa possa ancora esplicitarsi come un'origine, ossia come quel luogo in cui ci diviene visibile e manifesta (come ciò che è da esperire) la verità storica della nostra epoca, oppure no, si converte nella domanda su noi stessi e sulla nostra disponibilità a fruire ancora di un'originarietà dell'arte, quale che sia. Il mutamento richiesto non è nell'oggetto, ma in noi, negli interroganti. In caso contrario, l'arte rimarrà certamente un bisogno costante nelle dinamiche di autorappresentazione della nostra cultura globale, ma scivolerà sempre più verso ruoli accessori, e per così dire 'postumi', almeno rispetto ad altre modalità, a tutt'oggi persino imprevedibili, dello storicizzarsi della verità, ossia dei tratti fondamentali in cui si manifesta per noi la realtà del nostro abitare storico. Proprio la capacità di mostrarci questi tratti fondamentali – di renderli manifesti e di lasciarceli vedere nella loro verità, offrendoli alla nostra esperienza – è per Heidegger ciò che l'arte ha perso sempre di più, perdendo con essa la capacità di offrire un insegnamento e un orientamento per il nostro 'abitare' il mondo: l'arte non sembra più in grado, salvo rarissimi casi, di 'collocarci' in un modo essenziale, cioè di farci accedere al luogo della nostra identità storico-epocale per comprendere 'dove' ci troviamo e verso cosa ci muoviamo (l'età della tecnica e del suo dispiegamento su scala planetaria).

L'interrogativo conclusivo di Heidegger non deve tuttavia farci perdere di vista due importanti guadagni. Il primo, come abbiamo già ascoltato, risiede nel non sottovalutare il potenziale storico di un continuo domandare che tenta di rimettere in questione l'essenza dell'arte al di là di ogni paradigma estetico e trascendentale. Soltanto questo domandare, a certe condizioni, potrebbe contribuire a preparare spazi, tempi e modi per un rinnovato rapporto con l'arte. Si badi, però, che questo rinnovamento

non costituisce per Heidegger un fine in se stesso, quasi dovesse persistere l'indelebile nostalgia del modo in cui le rispettive epoche storiche hanno conosciuto o riconosciuto la propria verità essenziale in Sofocle, Dante o Shakespeare (per non citare che pochi esempi eminenti del ruolo storico-istitutivo esercitato dalla grande arte). Tornare a fare esperienza di un'arte come origine storica del nostro esserci, cioè come messa in opera della verità, presuppone un diverso rapporto proprio con la verità del reale, senza di che l'arte resta soltanto manifestazione accessoria di un mondo 'culturale', il quale, quanto più si prodiga nel custodirla e nell'indagarla scientificamente, tanto più ne sancisce lo sfinimento. Quanto più l'arte viene preservata come patrimonio culturale, infatti, tanto più essa esibisce e incrementa il suo carattere di passato e la sua inefficacia presente. Occorre dunque riconoscere che ogni possibile cambiamento – o mutamento d'essere – non può venire affrontato esclusivamente nell'ambito di una meditazione sull'arte. Il nesso arte-verità conferma la propria solidarietà di fondo soltanto esibendo l'implicazione reciproca e costante delle due dimensioni. Se viene meno l'originarietà dell'arte, viene meno anche il senso di una verità che 'aspiri' a porsi in opera. Ma se viene meno ogni rapporto autentico con la verità (a favore, per esempio, dell'indifferenza verso di essa), l'arte medesima perde ogni capacità di farcene esperire l'essenza. In qualche modo, soltanto una decisione storica (che come risposta a una domanda storica si può solo contribuire a preparare) potrà giudicare dell'attualità o della definitiva dissoluzione del nesso che una volta legò insieme la verità e l'arte.

Un secondo punto importante, per concludere, risiede nella natura 'restitutiva' dell'interrogazione filosofica su arte e verità. Il pensiero di una verità non astratta ma posta in opera e sovranamente capace di lasciarci vedere gli enti pro-ducendoli (traendoli fuori dal loro nascondimento), restituisce appunto alla verità dell'opera – alla verità posta in opera – una sostanziale precedenza sul pensiero stesso. Al di là del grande discorso sull'apertura storico-epocale dell'arte, che ha un ruolo di punta nel discorso heideggeriano, qui accade anche un sostanziale rovesciamento della posizione hegeliana, contro la quale la filosofia (il concetto, la riflessione, la razionalità dello spirito, il trascendentale) limita per così dire se stessa e la propria possibilità di accesso alla verità delle cose per lasciar essere l'arte come arte: storicizzantesi porsi in opera della

verità dell'ente. È del pari evidente che questa *restitutio ad integrum* che il pensiero effettua nei confronti dell'arte è destinata a restare appunto un 'gesto' del pensiero, che compie un passo indietro riconoscendo la soglia del proprio limite (cosa che in Hegel e nel suo idealismo assoluto si sarebbe rivelata impossibile), ma che non possiede, se non a tratti, la forza storica di riavviare un nuovo corso dell'esperienza di verità dell'arte, su cui soltanto la storia a venire potrà pronunciarsi.

La struttura della filosofia dell'arte heideggeriana non presenta molte ambiguità. La critica della tradizione estetica si affianca in modo palmare alla riproposizione di un concetto non soggettivistico e non idealistico di verità. Tuttavia, l'uscita dal paradigma di pensiero hegeliano, al quale, dobbiamo ricordarlo, andiamo pur sempre debitori d'averci mostrato la storicità dell'arte e il problema della portata attuale della sua verità, non conduce Heidegger a ulteriori affermazioni metafisiche, ma piuttosto a una domanda che viene posta storicamente in quanto è quella che ci conduce a noi stessi e alla nostra storia. La domanda verte come abbiamo appreso sul destino dell'arte come messa in opera della verità. Il carattere storicamente aperto di tale questione è forse l'unico dei nodi problematici lasciati in eredità da Heidegger, il quale, benché abbia insistito in modo incomparabile sulla questione ontologica della verità, è stato assai meno esplicito nel delineare i possibili contenuti e le modalità della sua esperienza concreta, lasciando in secondo piano quel riferimento essenziale alla «praxis» che abbiamo visto con Aristotele e che è riemerso in vario modo con Schiller e Fichte. È proprio in questa direzione che ora dobbiamo dedicarci alla riflessione estetica di due autori come Benjamin e Adorno. Pur perseguendo strade anche molto diverse, entrambi condividono la prospettiva di un marxismo critico che pone la loro proposta sotto il segno di un rinnovamento del rapporto tra l'arte e la verità pratica, intesa però soprattutto in senso politico. L'esigenza di questo rinnovamento è talmente urgente e pressante che con esso addirittura sta o cade la legittimità della profezia hegeliana sul carattere di passato dell'arte. Che l'arte possa continuare ad essere oggi un'esperienza di verità dipende integralmente dal suo sapersi far carico di un compito politico in senso ampio. Per Benjamin ciò si configura come l'apertura di nuove «chances» per un mondo dominato dalla tecnica e dal rapporto tra l'arte e quel soggetto nuovo della fruizione estetica che è rappresentato dalla collettività delle masse. Per Adorno, come vedremo in modo più disteso, l'arte può recuperare la propria autenticità soltanto nell'annuncio utopico di una verità

negativa e inconciliata che contesta la società e l'esistente a partire dalla sua totale alterità rispetto all'imposizione della razionalità dominante.

Capitolo dodicesimo.

Benjamin, Adorno. Estetica e politica

1. Benjamin

«La tragedia nasce coi greci per estinguersi con loro e per poi rinascere dopo secoli; ma ne rinascono soltanto le *regole*» (ORT, 45). La consapevolezza profonda circa l'assoluta discontinuità del divenire artistico è alla base del saggio su *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, che Benjamin pubblicò nel 1936. Tuttavia, l'intrinseco mutamento cui appare sottoposta l'esperienza occidentale dell'arte e della sua verità non costituisce qui la base per una 'filosofia della storia dell'arte', nella quale, magari sotto il titolo di epoche, stili e discipline, si possa seguitare a pensare *in continuità* un'evoluzione dell'Arte con la 'a' maiuscola dai greci a oggi. Al centro della riflessione di Benjamin – che in ciò assume il volto di una genuina filosofia dell'arte – sta il tema di un passaggio d'epoca che genera distacchi mai prima verificatisi tra civiltà presente e storia pregressa. Il momento attuale coinvolge per Benjamin una tendenziale «fine della storia» che ha riflessi fondamentali anche sul problema dell'arte. L'intreccio tra società, arte e storia fa comunque della riflessione benjaminiana una complessa opera di esegesi, critica e commento della contemporaneità, che assomma in sé una diagnosi del presente e una critica della cultura e ha l'intento precipuo non soltanto di descrivere il momento ma anche di fissare i tratti e le trasformazioni di una storia che ci riguarda e nella quale siamo già coinvolti.

▷ Walter Benjamin (1892-1940) ebbe una formazione intellettuale piuttosto composita, che dallo studio della mistica ebraica lo portò a problematiche di ordine filosofico, storico e politico. Furono però soprattutto i problemi legati all'arte e alla critica (con particolare riguardo

per la letteratura) a costituire il filo rosso della sua riflessione fino alle ultime analisi sulla società di massa, in cui si sposano in modo originale una filosofia della storia d'ispirazione utopico-messianica e un materialismo storico desunto da un marxismo eterodosso. Oltre al saggio su *L'opera d'arte*, si debbono ricordare almeno *Il concetto di critica d'arte nel romanticismo tedesco* (1919), *L'origine del dramma barocco tedesco* (1926) e le 18 tesi *Sul concetto della storia* (1940), in cui è operante la sintesi complessa (appena richiamata) di motivi attinti dal messianismo e dall'escatologia e di motivi legati alle istanze marxiste di liberazione-redenzione della lotta di classe. L'aspetto messianico del pensiero di Benjamin contiene importanti aperture sul problema dell'arte e sul suo valore di contestazione dell'esistente, di cui fra poco coglieremo in Adorno una fortissima ripresa, dovuta non soltanto alla comune origine ebraica, ma anche al tormentato sodalizio intellettuale che legò i due filosofi e in cui si deve riconoscere un'influenza di Benjamin sullo stesso Adorno.

La tesi centrale del saggio su *L'opera d'arte* concerne l'evento di una discontinuità storica sostanziale introdotta nelle forme artistiche tradizionali dalla discografia, dalla fotografia e soprattutto dal cinema. Quest'ultimo, mediante una penetrazione nella realtà che a tratti ne determina persino una perdita di 'immediatezza' (il realismo estremo del primo piano finisce per apparire 'irreale' e 'innaturale'), ha come conseguenza un «approfondimento dell'appercezione su tutto l'arco del mondo della sensibilità ottica e [...] di quella acustica» (*ORT*, 40) e porta inoltre a compimento alcuni motivi fondamentali dell'avanguardia artistica novecentesca, dal dadaismo (reiterazione del dato) al futurismo (movimento dell'immagine). Sia il cinema che la fotografia (cui oggi potremmo aggiungere la grafica digitale, se non fosse che essa introduce verosimilmente discontinuità ancora ulteriori e di difficile valutazione) hanno infatti a che fare in modo intrinseco con la riproducibilità e la diffusione, cioè con alcuni dei tratti fondamentali che si connettono a quella che Benjamin qualifica come perdita di 'auraticità' dell'arte. L'arte attuale – l'arte che si produce e si consuma oggi – non conserva più, nelle sue punte più avanzate, il carattere di un evento singolare e duraturo, come quello che in passato poteva agevolmente indicare il discrimine tra l'opera autentica (testimoniata da una tradizione in forma di

conservazione e di commento) e quella inautentica (destinata all'oblio e all'inefficacia storica). Questa situazione affonda le proprie radici nelle mutate condizioni sociali e produttive che caratterizzano l'odierna società di massa e soprattutto il suo decisivo rapporto con gli sviluppi e gli orizzonti della tecnica (che, come tale, non costituisce solamente un contrassegno specifico delle arti, ma di tutto il mondo attuale).

■ *Benjamin, L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*

Premessa

Quando Marx si accinse all'analisi del modo capitalistico di produzione, questo modo di produzione era ai suoi inizi. Marx orientò le sue ricerche in modo tale che esse vennero ad assumere un valore di prognosi. Egli risalì ai rapporti fondamentali della produzione capitalistica e li espose in modo che da essi risultava che cosa ci si potesse aspettare in futuro dal capitalismo. Risultò che ci si poteva aspettare non soltanto uno sfruttamento progressivamente acuito del proletariato, ma anche, in definitiva, il prodursi di condizioni che avrebbero reso possibile la soppressione del capitalismo stesso.

Il rivolgimento della sovrastruttura, che procede molto più lentamente di quello dell'infrastruttura, ha impiegato più di mezzo secolo per rendere evidente in tutti i campi della cultura il cambiamento delle condizioni di produzione. In quale forma ciò sia avvenuto può essere indicato soltanto oggi. Queste indicazioni devono rispondere ad alcune esigenze di natura prognostica. Ma a queste esigenze rispondono non tanto determinate tesi sopra l'arte del proletariato dopo la presa del potere, e tanto meno tesi sopra quella della società senza classi, quanto piuttosto tesi sopra le tendenze dello sviluppo dell'arte nelle attuali condizioni di produzione. La dialettica di queste ultime si fa sentire nell'ambito della sovrastruttura non meno che nell'economia. Perciò sarebbe errato sottovalutare il valore di queste tesi per la lotta di classe. Esse eliminano un certo numero di concetti tradizionali – quali i concetti di creatività e di genialità, di valore eterno e di mistero –, concetti la cui applicazione incontrollata (e per il momento difficilmente controllabile) induce a un'elaborazione in senso fascista del materiale concreto. I concetti che in quanto segue vengono introdotti per la prima volta nella teoria dell'arte si distinguono da quelli correnti per il fatto di essere del tutto inutilizzabili ai fini del fascismo. Per converso, essi sono utilizzabili per la formulazione di esigenze rivoluzionarie nella politica culturale.

1. In linea di principio, l'opera d'arte è sempre stata riproducibile. Una cosa fatta dagli uomini ha sempre potuto essere rifatta da uomini. Simili riproduzioni venivano realizzate dagli allievi per esercitarsi nell'arte, dai maestri per diffondere le opere, infine da terzi semplicemente avidi di guadagni. La riproduzione tecnica dell'opera d'arte è invece qualcosa di nuovo, che si afferma nella storia a intermittenza, a ondate spesso lontane l'una dall'altra, e tuttavia con una crescente intensità. I greci conoscevano soltanto due procedimenti per la riproduzione tecnica delle opere d'arte: la fusione e il conio. Bronzi, terrecotte e monete erano le uniche opere d'arte che essi fossero in grado di produrre in quantità. Tutte le altre erano uniche e non tecnicamente riproducibili. Con la silografia diventò per la prima volta tecnicamente riproducibile la grafica; così rimase a lungo, prima che, mediante la stampa, diventasse riproducibile anche la scrittura. Gli enormi mutamenti che la stampa, cioè la riproducibilità tecnica della scrittura, ha suscitato

nella letteratura sono noti. Ma essi costituiscono soltanto un caso, benché certo particolarmente importante, del fenomeno che qui viene considerato sulla scala della storia mondiale. Nel corso del Medioevo, alla silografia vengono ad aggiungersi l'acquaforte e la puntasecca, come, all'inizio del secolo XIX, la litografia.

Con la litografia, la tecnica riproduttiva raggiunge un grado sostanzialmente nuovo. Il procedimento, molto più efficace, che rispetto all'incisione del disegno in un blocco di legno o in una lastra di rame è costituito dalla sua trasposizione su una lastra di pietra, diede per la prima volta alla grafica la possibilità non soltanto di introdurre nel mercato i suoi prodotti in grande quantità (come già avveniva prima), ma anche di farlo conferendo ai prodotti configurazioni ogni giorno nuove. Attraverso la litografia, la grafica si vide in grado di accompagnare in forma illustrativa la dimensione quotidiana. Cominciò a tenere il passo della stampa. Ma fin dall'inizio, pochi decenni dopo l'invenzione della litografia, venne superata dalla fotografia. Con la fotografia, nel processo della riproduzione figurativa, la mano si vide per la prima volta scaricata delle più importanti incombenze artistiche, che ormai venivano ad essere di spettanza dell'occhio che guardava dentro l'obiettivo. Poiché l'occhio è più rapido ad afferrare che non la mano a disegnare, il processo della riproduzione figurativa venne accelerato al punto da essere in grado di star dietro all'eloquio. L'operatore cinematografico nel suo studio, manovrando la sua manovella, riesce a fissare le immagini alla stessa velocità con cui l'interprete parla. Se nella litografia era virtualmente contenuto il giornale illustrato, nella fotografia si nascondeva il film sonoro. La riproduzione tecnica del suono venne affrontata alla fine del secolo scorso. Questi sforzi convergenti hanno prefigurato una situazione che Paul Valéry definisce con questa frase: «Come l'acqua, il gas o la corrente elettrica, entrano grazie a uno sforzo quasi nullo, provenendo da lontano, nelle nostre abitazioni per rispondere ai nostri bisogni, così saremo approvvigionati di immagini e di sequenze di suoni, che si manifestano a un piccolo gesto, quasi un segno, e poi subito ci lasciano». Verso il 1900, la riproduzione tecnica aveva raggiunto un livello, che le permetteva, non soltanto di prendere come oggetto tutto l'insieme delle opere d'arte tramandate e di modificarne profondamente gli effetti, ma anche di conquistarsi un posto autonomo tra i vari procedimenti artistici. Per lo studio di questo livello nulla è più istruttivo del modo in cui le sue due diverse manifestazioni – la riproduzione dell'opera d'arte e l'arte cinematografica – hanno agito sull'arte nella sua forma tradizionale.

2. Anche nel caso di una riproduzione altamente perfezionata, manca un elemento: l'*hic et nunc* dell'opera d'arte – la sua esistenza unica e irripetibile nel luogo in cui si trova. Ma proprio su questa esistenza, e in null'altro, si è attuata la storia a cui essa è stata sottoposta nel corso del suo durare. In quest'ambito rientrano sia le modificazioni che essa ha subito nella sua struttura fisica nel corso del tempo, sia i mutevoli rapporti di proprietà in cui può essersi venuta a trovare¹. La traccia delle prime può essere reperita soltanto attraverso analisi chimiche o fisiche che non possono venir eseguite sulla riproduzione; quella dei secondi è oggetto di una tradizione la cui ricostruzione deve procedere dalla sede dell'originale.

L'*hic et nunc* dell'originale costituisce il concetto della sua autenticità. Analisi di genere chimico della patina di un bronzo possono essere necessarie per la constatazione della sua autenticità; corrispondentemente, la dimostrazione del fatto che un certo codice medievale proviene da un archivio del secolo XV può essere necessaria per stabilirne l'autenticità. L'intero ambito dell'autenticità si sottrae alla riproducibilità tecnica – e naturalmente non di quella tecnica soltanto². Ma mentre l'autentico mantiene la sua piena autorità di fronte alla riproduzione manuale, che di regola viene da esso bollata come un falso, ciò non accade nel caso della riproduzione tecnica. Essa può, per esempio mediante la fotografia, rilevare aspetti dell'originale

che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. È questo il primo punto. Essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore, nella forma della fotografia oppure del disco. La cattedrale abbandona la sua ubicazione per essere accolta nello studio di un amatore d'arte; il coro che è stato eseguito in un auditorio oppure all'aria aperta può venir ascoltato in una camera.

Le circostanze in mezzo alle quali il prodotto della riproduzione tecnica può venirsi a trovare possono lasciare intatta la consistenza intrinseca dell'opera d'arte – ma in ogni modo determinano la svalutazione del suo *hic et nunc*. Benché ciò non valga soltanto per l'opera d'arte, ma anche, e allo stesso titolo, ad esempio, per un paesaggio che in un film si dispiega di fronte allo spettatore, questo processo investe, dell'oggetto artistico, un ganglio che in nessun oggetto naturale è così vulnerabile. Cioè: la sua autenticità. L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, la virtù di testimonianza della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa³.

Ciò che vien meno è insomma quanto può essere riassunto con la nozione di «aura»; e si può dire: ciò che vien meno nell'epoca della riproducibilità tecnica è l'«aura» dell'opera d'arte. Il processo è sintomatico; il suo significato rimanda al di là dell'ambito artistico. La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, essa pone al posto di un evento unico una serie quantitativa di eventi. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto. Entrambi i processi portano a un violento rivolgimento che investe ciò che viene tramandato – a un rivolgimento della tradizione, che è l'altra faccia della crisi attuale e dell'attuale rinnovamento dell'umanità. Essi sono strettamente legati ai movimenti di massa dei nostri giorni. Il loro agente più potente è il cinema. Il suo significato sociale, anche nella sua forma più positiva, e anzi proprio in essa, non è pensabile senza quella distruttiva, catartica: la liquidazione del valore tradizionale dell'eredità culturale. Questo fenomeno è particolarmente vistoso nei grandi film storici. Esso vi conquista sempre nuove posizioni, e quando, nel 1927, Abel Gance esclama entusiasticamente: «Shakespeare, Rembrandt, Beethoven faranno dei film... Tutte le leggende, tutte le mitologie e tutti i miti, tutti i fondatori di religioni, anzi tutte le religioni... aspettano la loro risurrezione nel film, e gli eroi si accalcano alle porte», senza rendersene conto, invita a una liquidazione generale.

3. Nel giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione sensoriale. Il modo secondo cui si organizza la percezione sensoriale umana – il *medium* in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico. L'epoca delle invasioni barbariche, durante la quale sorge l'industria artistica tardo-romana e la *Genesi di Vienna*, possedeva non soltanto un'arte diversa da quella antica, ma anche un'altra percezione. Gli studiosi della scuola viennese, Riegl e Wickhoff, opponendosi al peso della tradizione classica che gravava sopra quell'arte, sono stati i primi ad avere l'idea di trarre da essa conclusioni a proposito della percezione nell'epoca in cui essa veniva riconosciuta. Per quanto notevoli fossero i loro risultati, essi avevano un limite nel fatto che questi studiosi si accontentavano di rilevare il contrassegno

formale proprio della percezione nell'epoca tardo-romana. Essi non hanno mai tentato – e forse non potevano sperare di riuscirvi – di mostrare i rivolgimenti sociali che in questi cambiamenti della percezione trovavano un'espressione. Per quanto riguarda il presente, le condizioni per una corrispondente comprensione sono più favorevoli. E se le modificazioni nel *medium* della percezione di cui noi siamo contemporanei possono venir intese come una decadenza dell'«aura», sarà anche possibile indicarne i presupposti sociali.

Cade qui opportuno illustrare il concetto, sopra proposto, di aura a proposito degli oggetti storici mediante quello applicabile agli oggetti naturali. Noi definiamo questi ultimi apparizioni uniche di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina. Seguire, in un pomeriggio d'estate, una catena di monti all'orizzonte oppure un ramo che getta la sua ombra sopra colui che si riposa – ciò significa respirare l'aura di quelle montagne, di quel ramo. Sulla base di questa descrizione è facile comprendere il condizionamento sociale dell'attuale decadenza dell'aura. Essa si fonda su due circostanze, entrambe connesse con la sempre maggiore importanza delle masse nella vita attuale. E cioè: rendere le cose, spazialmente e umanamente, *più vicine* è per le masse attuali un'esigenza vivissima⁴, quanto la tendenza al superamento dell'unicità di qualunque dato mediante la ricezione della sua riproduzione. Ogni giorno si fa valere in modo sempre più incontestabile l'esigenza a impossessarsi dell'oggetto da una distanza il più possibile ravvicinata nell'immagine, o meglio nell'effigie, nella riproduzione. E inequivocabilmente la riproduzione, quale viene proposta dai giornali illustrati o dai settimanali, si differenzia dall'immagine diretta, dal quadro. L'unicità e la durata s'intrecciano strettissimamente in quest'ultimo, quanto la labilità e la ripetibilità nella prima. La liberazione dell'oggetto dalla sua guaina, la distruzione dell'aura sono il contrassegno di una percezione la cui *sensibilità per ciò che nel mondo è dello stesso genere* è cresciuta a un punto tale che essa, mediante la riproduzione, attinge l'uguaglianza di genere anche in ciò che è unico. Così, nell'ambito dell'intuizione si annuncia ciò che nell'ambito della teoria si manifesta come un incremento dell'importanza della statistica. L'adeguazione della realtà alle masse e delle masse alla realtà è un processo di portata illimitata sia per il pensiero sia per l'intuizione.

4. L'unicità dell'opera d'arte si identifica con la sua integrazione nel contesto della tradizione. È vero che questa tradizione è a sua volta qualcosa di vivente, qualcosa di straordinariamente mutevole. Un'antica statua di Venere, per esempio presso i greci, che la rendevano oggetto di culto, stava in un contesto tradizionale completamente diverso da quello in cui la ponevano i monaci medievali, che vedevano in essa un idolo maledetto. Ma ciò che si faceva incontro sia ai primi sia ai secondi era la sua unicità, in altre parole: la sua aura. Il modo originario di articolazione dell'opera d'arte dentro il contesto della tradizione trovava la sua espressione nel culto. Le opere d'arte più antiche sono nate, com'è noto, al servizio di un rituale, dapprima magico, poi religioso. Ora, riveste un significato decisivo il fatto che questo modo di esistenza, avvolto da un'aura particolare, non possa mai staccarsi dalla sua funzione rituale⁵. In altre parole: il valore unico dell'opera d'arte *autentica* trova una sua fondazione nel rituale, nell'ambito del quale ha avuto il suo primo e originario valore d'uso. Questo fondarsi, per mediato che sia, è riconoscibile, nella forma di un rituale secolarizzato, anche nelle forme più profane del culto della bellezza⁶. Il culto profano della bellezza, che si configura con il Rinascimento per poi restare valido lungo tre secoli, dà a riconoscere chiaramente quei fondamenti, una volta scaduto questo termine, al momento del primo serio scuotimento da cui sia stato colpito. Vale a dire: quando, con la nascita del primo mezzo di riproduzione veramente rivoluzionario, la fotografia (contemporaneamente al delinearsi del socialismo), l'arte avvertì l'approssimarsi di quella crisi che passati altri cento anni è diventata innegabile, essa reagì con la dottrina dell'arte per l'arte,

che costituisce una teologia dell'arte. Successivamente da essa è proceduta addirittura una teologia negativa nella forma dell'idea di un'arte «pura», la quale, non soltanto respinge qualsivoglia funzione sociale, ma anche qualsiasi determinazione da parte di un elemento oggettivo. (Nella poesia, Mallarmé è stato il primo a raggiungere questo stadio.)

Tenere conto di queste connessioni è indispensabile per un'analisi che abbia a che fare con l'opera d'arte nell'epoca della riproducibilità tecnica. Perché esse prefigurano una scoperta decisiva per questo ambito: la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte emancipa per la prima volta nella storia del mondo quest'ultima dalla sua esistenza parassitaria nell'ambito del rituale. L'opera d'arte riprodotta diventa in misura sempre maggiore la riproduzione di un'opera d'arte predisposta alla riproducibilità⁷. Di una pellicola fotografica per esempio è possibile tutta una serie di stampe; la questione della stampa autentica non ha senso. Ma nell'istante in cui il criterio dell'autenticità nella produzione dell'arte viene meno, si trasforma anche l'intera funzione dell'arte. Al posto della sua fondazione nel rituale s'instaura la fondazione su un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica.

5. La ricezione di opere d'arte avviene secondo accenti diversi, due dei quali, tra loro opposti, assumono uno specifico rilievo. Il primo di questi accenti cade sul valore culturale, l'altro sul valore espositivo dell'opera d'arte⁸. La produzione artistica comincia con figurazioni che sono al servizio del culto. Di queste figurazioni si può ammettere che il fatto che esistano è più importante del fatto che vengano viste. L'alce che l'uomo dell'età della pietra raffigura sulle pareti della sua caverna è uno strumento magico. Egli lo espone davanti ai suoi simili; ma prima di tutto è dedicato agli spiriti. Oggi sembra addirittura che il valore culturale come tale induca a mantenere l'opera d'arte nascosta: certe statue degli dèi sono accessibili soltanto al sacerdote nella sua cella. Certe immagini della Madonna rimangono invisibili per quasi tutto l'anno, certe sculture dei duomi medievali non sono visibili per il visitatore che stia in basso. Con l'emancipazione di determinati esercizi artistici dall'ambito del rituale, le occasioni di esposizione dei prodotti aumentano. L'esponibilità di un ritratto a mezzo busto, che può essere inviato in qualunque luogo, è maggiore di quella della statua di un dio che ha la sua sede permanente all'interno di un tempio. L'esponibilità di una tavola è maggiore di quella del mosaico o dell'affresco che l'hanno preceduta. E se l'esponibilità di una messa per natura non era probabilmente più ridotta di quella di una sinfonia, tuttavia la sinfonia nacque nel momento in cui la sua esponibilità prometteva di diventare maggiore di quella di una messa.

Coi vari metodi di riproduzione tecnica dell'opera d'arte, la sua esponibilità è cresciuta in una misura così poderosa, che la discrepanza quantitativa tra i suoi due poli si è trasformata, analogamente a quanto è avvenuto nelle età primitive, in un cambiamento qualitativo della sua natura. E cioè: così come nelle età primitive, attraverso il peso assoluto del suo valore culturale, l'opera d'arte era diventata uno strumento della magia, che in certo modo soltanto più tardi venne riconosciuto quale opera d'arte, oggi, attraverso il peso assoluto assunto dal suo valore di esponibilità, l'opera d'arte diventa una formazione con funzioni completamente nuove, delle quali quella di cui siamo consapevoli, cioè quella artistica, si profila come quella che in futuro potrà venir riconosciuta marginale. Certo è che attualmente la fotografia, e poi il cinema, forniscono gli spunti più fecondi per il riconoscimento di questo dato di fatto. [...]

Postilla

La progressiva proletarizzazione degli uomini d'oggi e la formazione sempre crescente di masse sono due aspetti di un unico e medesimo processo. Il fascismo cerca di organizzare le recenti

masse proletarizzate senza però intaccare i rapporti di proprietà di cui esse perseguono l'eliminazione. Il fascismo vede la propria salvezza nel consentire alle masse di esprimersi (non di veder riconosciuti i propri diritti)⁹. Le masse hanno diritto a un cambiamento dei rapporti di proprietà; il fascismo cerca di fornire loro una espressione nella conservazione delle stesse. Il fascismo tende conseguentemente a un'estetizzazione della vita politica. Alla violenza esercitata sulle masse, che vengono schiacciate nel culto di un duce, corrisponde la violenza da parte di un'apparecchiatura, di cui esso si serve per la produzione di valori culturali.

Tutti gli sforzi in vista di un'estetizzazione della politica convergono verso un punto. Questo punto è la guerra. La guerra, e soltanto la guerra, permette di fornire uno scopo ai movimenti di massa di grandi proporzioni, previa conservazione dei tradizionali rapporti di proprietà. Così si configura questa situazione dall'angolo visuale della politica. Dall'angolo visuale della tecnica, essa si formula come segue: soltanto la guerra permette di mobilitare tutti i mezzi tecnici attuali, previa conservazione dei rapporti di proprietà. È ovvio che l'apoteosi della guerra da parte del fascismo non si serva di questi argomenti. Nonostante questo, è utile gettarvi un'occhiata. Nel manifesto di Marinetti per la guerra coloniale d'Etiopia si dice che da ventisette anni i futuristi si oppongono a che la guerra venga definita come antiestetica. Pertanto asseriscono: ... la guerra è bella, perché – grazie alle maschere antigas, ai terrificanti megafoni, ai lanciapiamme ed ai piccoli carri armati – fonda il dominio dell'uomo sulla macchina soggiogata. La guerra è bella perché inaugura la sognata metallizzazione del corpo umano. La guerra è bella, perché arricchisce un prato in fiore delle fiammanti orchidee delle mitragliatrici. La guerra è bella perché riunisce in una sinfonia il fuoco dei fucili, le cannonate, le pause tra gli spari, i profumi e gli odori della decomposizione. La guerra è bella, perché crea nuove architetture, come i grandi carri armati, le geometriche squadriglie aeree, le spirali di fumo elevantisì da villaggi bruciati e molto altro ancora... I poeti ed artisti del futurismo... si ricordino di questi principî di un'estetica della guerra, perché da essi venga illuminata... la loro lotta per una nuova poesia e una nuova plastica!

Questo manifesto ha il vantaggio di essere chiaro. La sua impostazione merita di essere ripresa dal dialettico. Per lui l'estetica della guerra attuale si presenta nel modo che segue: se l'utilizzazione naturale delle forze produttive viene frenata dall'ordinamento attuale dei rapporti di proprietà, l'espansione dei mezzi tecnici, dei ritmi di lavoro, delle fonti di energia spinge verso un'utilizzazione innaturale. Questa utilizzazione avviene nella guerra, la quale, con le sue distruzioni, fornisce la dimostrazione che la società non era sufficientemente matura per fare della tecnica un proprio organo, e che la tecnica non era sufficientemente elaborata per dominare le energie elementari della società. La guerra imperialistica è determinata in tutta la sua spaventosa fisionomia dalla discrepanza tra l'esistenza di poderosi mezzi di produzione e la insufficienza della loro utilizzazione nel processo di produzione (in altre parole, dalla disoccupazione e dalla mancanza di mercati di sbocco). La guerra imperialistica è una ribellione della tecnica, la quale ricupera dal *materiale umano* le esigenze alle quali la società ha sottratto il loro materiale naturale. Invece che incanalare fiumi, essa devia la fiumana umana nel letto delle trincee, invece che utilizzare gli aeroplani per spargere le sementi, essa li usa per seminare le bombe incendiarie sopra le città; nell'uso bellico dei gas ha trovato un mezzo per distruggere l'aura in modo nuovo.

«Fiat ars – pereat mundus», dice il fascismo, e, come ammette Marinetti, si aspetta dalla guerra il soddisfacimento artistico della percezione sensoriale modificata dalla tecnica. È questo, evidentemente, il compimento dell'arte per l'arte. L'umanità, che in Omero era uno spettacolo per gli dèi dell'Olimpo, ora lo è diventata per se stessa. La sua autoestraniazione ha raggiunto un grado che le permette di vivere il proprio annientamento come un godimento estetico di

prim'ordine. Questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte. ■

Quest'ultimo contrasto istituito tra «estetizzazione della politica» e «politicizzazione dell'arte» è perfettamente congruente con il quadro socio-politico europeo del 1936 (caratterizzato dall'imporsi dei totalitarismi e dei regimi di massa) ed è per molti versi ancora istruttivo di fronte all'attuale cortocircuito mediatico tra politica e 'rappresentazione', che caratterizza soprattutto le democrazie post-belliche (si pensi alle procedure per l'elezione di rappresentanze politiche negli Stati Uniti d'America). Tutto ciò attesta senz'altro la natura integralmente storica e puntuale delle considerazioni di Benjamin, ma non deve tuttavia farci perdere di vista la struttura concettuale – essa stessa provvista di valore di *diagnosi* – dalla quale trae la propria legittimità filosofica e che è stata definita in termini di *polarità* tra l'antico valore culturale (magico, rituale, religioso) e il moderno valore espositivo (laico e secolarizzato) dell'opera d'arte. Sebbene questa polarità – che può per certi versi venir esemplificata dalle differenze intercorrenti tra l'esperienza di verità della tragedia antica e l'esperienza quasi totalmente finzionale dell'attuale intrattenimento cinematografico-televisivo – possa caratterizzare anche l'oscillazione intrinseca a una stessa opera (Benjamin, come si è visto, richiama le vicende della *Madonna Sistina*), essa dev'essere concepita più originariamente nei termini di una transizione epocale che riguarda soprattutto l'oggi, il tempo in cui viviamo.

Ma d'altra parte, è anche importante notare che il valore auratico-culturale dell'arte non resta legato soltanto a determinati stadi storici (o anche mitici) di civiltà del passato (dai graffiti rupestri alle tragedie greche), in cui il fenomeno artistico era ancora totalmente integrato a esperienze che oggi definiremmo etico-politiche, educative o religiose. L'opposizione tra culto ed esposizione è infatti operante anche per il 'pregiudizio' estetico (valido ancora nell'età di Hegel), che vede contrapporsi una fruizione raccolta dell'opera d'arte (coinvolgente pochi osservatori colti, che appunto come 'cultori' danno luogo a un 'culto laico' dell'opera d'arte) e una fruizione distratta qual è quella che caratterizza la ricezione artistica delle masse, in cui – si pensi al cinema e ai musei – l'esposizione delle opere si fa addirittura, come *esponibilità*

totale, condizione di possibilità della loro produzione e della loro sussistenza.

In definitiva, l'opposizione polare tra valore culturale e valore espositivo dell'arte sembra rivelarsi non totalmente sovrapponibile con l'identità dei *fruitori* che a quei valori polari di volta in volta si riferiscono. La stessa opposizione negativa tra un osservatore che si sprofonda nel culto dell'opera e un'opera che sprofonda invece nella massa è soltanto un versante – quello più *iniziale* – della transizione che ha condotto l'arte alla sua condizione odierna. E le trasformazioni profonde cui la riproducibilità tecnica sottopone ogni forma artistica offrono anche, per Benjamin, una *chance* positiva, che è per lui la sola a poter decidere dell'attuale valore di verità dell'arte. Il senso rinascimentale e moderno dell'«artistico» (ignoto ai greci) sembra esso stesso destinato all'emarginazione come lo fu a suo tempo il «culturale». Se infatti la riproducibilità tecnica «modifica il rapporto delle masse con l'arte» (*ORT*, 38), la ricezione distratta e generalizzata che le caratterizza porta con sé anche una pervasività dell'arte che per sua natura si differenzia da ogni estetismo colto e da ogni contemplazione raccolta. La perdita d'aura – e con essa la conclamata inadeguatezza di concetti quali «creatività» e «genialità» o di distinzioni come quella fra «autore» e «pubblico» – ha anche, tra le proprie conseguenze, l'innovativo 'superamento' – almeno nelle forme della fruizione – di quel soggettivismo estetico che caratterizza come sua essenza ogni *Erlebnis*, ossia ogni esperienza vissuta del critico e dell'intenditore così come del fruitore colto in generale.

Nella peculiare prospettiva di Benjamin, che è anti-hegeliana in quanto contesta che la perdita del valore culturale ed etico-religioso dell'arte coincida in assoluto con la sua perdita di verità, il compito 'nuovo' dell'arte starebbe nel «mobilitare le masse», e a fare questo, nel quadro storico in cui si muovevano le sue considerazioni, era soprattutto il cinema. Il problema dell'esperienza di verità dell'arte si porrebbe certo in modo totalmente nuovo, nella forma e nel contenuto, così come nei modi e nel perché di questa mobilitazione. Ma tutto potrebbe risolversi (come sembra testimoniare l'odierno intrattenimento cinematografico, di cui facciamo continuamente esperienza) in un puro e semplice 'bisogno d'arte' (o in altri termini di emozioni, rappresentazioni ed immagini), anche se sconfinante gli argini del soggettivismo estetico, in quanto vi si

configura un rapporto di massa, non individuale, con le opere. Tuttavia, per restare ancora al caso del cinema, la riproducibilità tecnica e le sue originali modalità di ricezione non sembrano giungere, nonostante tutto, a costituirsi in un'esperienza di verità anche solo paragonabile, ad esempio, a quella della tragedia antica.

In quest'ultimo senso, la verità dell'arte, anche nell'analisi di Benjamin, rischia di restare ancora una volta un *desideratum*, lasciando così riaffacciare quella tensione utopica che avevamo già visto operare nella difficile posizione di Schlegel. Come fu già per la critica romantica – che su Benjamin ebbe un fortissimo influsso e spinse perfino Lukács a tacciarlo di «anticapitalismo romantico» – il pensiero e l'analisi filosofica non sembrano capaci, da soli, di aggirare la situazione effettiva dell'oggi. Ci si deve chiedere infatti se la diagnosi più valida ed estensiva non rimanga ancora quella di Hegel, se cioè lo sconfinamento dell'arte dai limiti del soggettivismo non rappresenti nient'altro che una moltiplicazione dei suoi effetti a livello di massa (dal soggetto ai molti soggetti) e resti incapace, come tale, di configurare un autentico mutamento qualitativo. Riprenderemo questo tema nella *Conclusione*; quel che resta certo, in ogni caso, stando al richiamo anti-hegeliano dello stesso Benjamin (cfr. *supra*, p. 339), è che la polarità qui delineata tra valore culturale e valore espositivo dell'opera d'arte costituisce un prezioso affrancamento dai vincoli propri a ogni filosofia dell'arte di impianto idealistico, in cui il problema della verità non appare adeguatamente collocato rispetto all'emergenza di soggetti storici diversi dal consumo borghese e individuale dell'«arte bella».

È in particolare proprio il concetto di «bellezza», secondo Benjamin, a costituire la scoria da eliminare, per poter guadagnare una prospettiva più avanzata nella riflessione sul rapporto tra arte e verità. L'altra alternativa, come adesso vedremo in Adorno, potrebbe essere piuttosto quella di *ripensare* radicalmente l'esperienza della bellezza in vista non più della conciliazione idealistica del sensibile nell'ideale, ma della dissonanza che si oppone in via di principio a qualsivoglia consonanza ed è in grado di veicolare nelle sue forme più alte la contestazione di ogni risoluzione del sensibile nell'ideale.

Rispetto a Benjamin, lo diciamo subito, Adorno imbocca una strada diametralmente opposta, che marca la peculiarità assoluta della sua prospettiva sull'arte. Quelli che Benjamin salutava come eventi istitutivi della discontinuità storica nella quale ci troviamo oggi (l'opera riproducibile e il consumo diffuso e disimpegnato) vengono perfettamente 'riconosciuti' da Adorno, ma letti e interpretati mediante una valutazione di segno negativo. Si può dire che in Adorno, forse per l'ultima volta, sussiste ancora l'idea di una possibile *autenticità* dell'opera, rispetto alla quale il fenomeno dell'«industria culturale» va denunciato come il punto di maggior prossimità alla 'profezia' hegeliana sulla fine dell'arte o sul suo lungo inverno (con la minaccia mai così imminente di un suo perfetto adempimento). La serietà e il rigore con cui Adorno assume la diagnosi hegeliana e si confronta con essa ha pochi riscontri nella riflessione novecentesca sull'arte. Questo stato di cose è rafforzato dal rapporto diretto che lega il suo pensiero a quello di Hegel, e su questo sarà opportuno spendere qualche parola. Adorno accoglie infatti l'idea che il pensiero filosofico – e con esso ogni riflessione sull'arte – abbia natura dialettica, ossia intimamente processuale e dispiegantesi in un movimento di frammentazione e ricomposizione (in termini rigorosi di negazione e sintesi), che attinge un livello sempre ulteriore rispetto all'intero. Tuttavia, *oggi* la dialetticità del pensiero può essere autentica e responsabile soltanto riconoscendosi come «dialettica negativa», cioè come dialettica storico-materialistica che abbandona ogni veste razionalistico-sistematica (paragonabile a quella dell'Idealismo classico) e contesta ogni 'identificazione' già sempre garantita tra la realtà e il pensiero. Una «totalità» del reale e dell'esperienza resta per il pensiero inattuabile e soltanto questa sproporzione fornisce un motore a quello sviluppo della cultura umana che si esprime in modo eminente nell'arte e nelle sue rappresentazioni.

▷ Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) fu assieme a Max Horkheimer il maggior rappresentante della cosiddetta «Scuola di Francoforte», che raccolse prima e dopo la guerra un certo numero di intellettuali (tra i quali Fromm e Marcuse), stretti attorno all'«Istituto per la ricerca sociale» fondato a Francoforte sul Meno all'inizio degli anni Venti. Tra le sue opere, oltre alla monumentale *Teoria estetica* (TE),

pubblicata postuma nel 1970, vanno ricordate: *Kierkegaard. La costruzione dell'estetico* (1933); *Dialettica dell'Illuminismo* (1947, con M. Horkheimer); *Filosofia della musica moderna* (1949); *Minima moralia* (1951); *Tre studi su Hegel* (1963); *Dialettica negativa* (1966).

Al pari della dialettica negativa, che non tarda a mostrarsi nella sua natura di teoria «critica» – cioè di teoria che smaschera in via di principio l'identità tra realtà dominante e bisogno del pensiero – l'arte autentica procede essa stessa a una 'contestazione' del reale, seppure in una forma peculiare. La realtà che l'arte contesta è definita da Adorno l'esistente, il vigente, l'ordine sociale già stabilito, il mondo tecnicizzato e amministrato che produce una «falsa coscienza», cioè una coscienza reificata – ridotta a *res* tra *res*, oggetto fra oggetti –, inconsapevole del carattere 'costituito' (che ha conosciuto cioè una genesi storica non necessaria ed è suscettibile d'essere mutato) della realtà sociale. Nella prospettiva specifica del marxismo critico adorniano, ogni *realitas* (la società, l'esistente, il vigente) «si squama mostrando di essere ideologia» (*TE*, 263). «Ideologia» non è altro che l'economia o il sistema di rappresentazione e comprensione della realtà basato su alcune decisioni fondamentali (non più messe in questione), che in primo luogo esprimono, mascherandone la sostanza, i fini e gli interessi dei gruppi sociali dominanti, e in secondo luogo discriminano a livello politico e culturale che cosa è importante e cosa non lo è, che cosa ha valore e cosa ne è sprovvisto. Di fronte all'identico (di fronte alla violenza di un'identità già imposta), l'attività critica della filosofia – che si propone di smascherare ogni contraffazione ideologica – e l'arte, che secondo il suo «spirito» contesta l'esistente, condividono un orizzonte comune, a partire dal quale, secondo le parole di Adorno che adesso ascolteremo, si offre una sostanziale «convergenza» di entrambe le forme, suscettibile in particolare di ridefinire il fondamentale problema della verità dell'arte (ma su questo dovremo tornare più avanti).

■ *Adorno, Il contenuto di verità delle opere d'arte*

Il contenuto di verità delle opere d'arte è la soluzione obbiettiva dell'enigma di ogni singola opera. Esigendo la soluzione, l'opera rimanda al contenuto di verità. Questo si può ricavare solo mediante la riflessione filosofica. Ciò e nient'altro giustifica l'estetica. Mentre nessun'opera d'arte si risolve in determinazioni razionalistiche come per esempio nella somma dei giudizi da essa proferiti, nondimeno una qualsiasi opera si volge per l'indigenza nascente del suo carattere

di enigma, alla ragione interpretante. Dall'*Amleto* non si riuscirebbe a strizzare nessuna enunciazione; il suo contenuto di verità non è perciò minore. Il fatto che grandi artisti, il Goethe della favola e Beckett parimenti non vogliano avere niente a che fare con le interpretazioni, sottolinea unicamente la differenza del carattere di verità rispetto alla coscienza e alla volontà dell'autore e la sottolinea con la forza dell'autocoscienza propria dell'autore. Le opere, e completamente quelle di suprema dignità, attendono la loro interpretazione. Se in esse non ci fosse niente da interpretare, se esse ci fossero e basta, la linea di demarcazione dell'arte sarebbe cancellata. In definitiva addirittura un tappeto, un ornamento, tutto ciò che non è figurativo può attendere nella maniera più spasmodica di essere decifrato. Capire il contenuto di verità postula una critica. Niente è capito di cui non sia capita la verità o la falsità, e questo è faccenda della critica. L'aprirsi storico delle opere attraverso la critica e l'estrinsecarsi filosofico del loro contenuto di verità stanno in interazione. Alla teoria dell'arte non è consentito porsi al di là di quella interazione; al contrario deve abbandonarsi alle leggi di movimento di questa; e alla coscienza di tali leggi le opere d'arte si rendono ermeticamente impermeabili. Le opere d'arte sono enigmatiche in quanto fisionomia di uno spirito obbiettivo, che non è mai trasparente a se stesso nell'attimo del suo manifestarsi. La categoria dell'assurdo, la più riluttante all'interpretazione, risiede nello spirito, procedendo dal quale essa va interpretata. Al tempo stesso, il bisogno che le opere hanno di un'interpretazione che produca il loro contenuto di verità, è marchio della loro costitutiva insufficienza. Esse non giungono a quel che in esse è obbiettivamente voluto. La zona di indeterminazione fra il non raggiungibile ed il realizzato costituisce il loro enigma. Le opere d'arte hanno il contenuto di verità e non lo hanno. La scienza positiva e la filosofia da essa dedotta non arrivano fino a tale contenuto. Esso non è né ciò di cui si dà il caso nelle opere, né la loro fragile logicità, da loro stesse sospendibile. Altrettanto poco, al contrario di come piacque pensare alla grande filosofia tradizionale il contenuto di verità nell'arte è l'idea, per quanto ampiamente stiracchiata questa venga, come l'idea del tragico, del conflitto di finito ed infinito. Indubbiamente una idea del genere è superiore, nella sua costruzione filosofica, a ciò che era inteso in maniera puramente soggettiva. Ma, comunque la si giri, una tale idea resta esterna alle opere d'arte e astratta. Anche l'enfatico concetto di idea che aveva l'idealismo relega le opere d'arte a esempi di un'idea che è sempre uguale. Ciò fa fare all'idealismo in arte la stessa fine che gli tocca per mano della critica filosofica, alla quale non regge più. Il contenuto non è risolubile nell'idea ma è estrapolazione dell'irrisolubile; dei teorici accademici di estetica forse Friedrich Theodor Vischer è stato il solo ad avvertire ciò. Quanto poco il contenuto di verità coincida con l'idea soggettiva, con l'intenzione dell'artista, lo mostra la più semplice riflessione. Esistono delle opere d'arte in cui l'artista ha tirato fuori in maniera schietta e senza sbavature ciò che voleva, mentre il risultato non è arrivato ad essere altro che un segno di ciò che egli voleva dire e perciò impoverito ad allegoria cifrata. Questa defunge non appena i filologi ne hanno ripompato fuori ciò che gli artisti vi pomparono dentro, in un gioco tautologico al cui schema obbediscono per esempio anche molte analisi musicali. La differenza fra verità e intenzione nelle opere d'arte diviene commensurabile alla coscienza critica, laddove l'intenzione, per parte sua, riguarda il falso, cioè per lo più quelle verità eterne nelle quali il mito semplicemente ripete se stesso. L'inevitabilità del mito usurpa la verità. Innumerevoli opere d'arte soffrono del fatto che si mostrano come un qualcosa di intrinsecamente diveniente, di incessantemente mutantesi e progrediente, e invece restano l'atemporale allineamento del sempreuguale. In tali punti di rottura la critica tecnologica trapassa in critica ad un falso e così aiuta il contenuto di verità. Ci sono molti argomenti a favore della tesi che nelle opere d'arte ciò che è metafisicamente falso dia indizio di sé sotto specie di fallimento tecnico. Non c'è verità delle opere d'arte senza negazione determinata; l'estetica deve

oggi mostrare all'aperto questa negazione. Il contenuto di verità delle opere d'arte non è qualcosa di immediatamente identificabile. Potendo esso venir conosciuto unicamente per mediazione, è in se stesso mediato. Ciò che nell'opera d'arte trascende il fattuale (in altre parole: il contenuto spirituale dell'opera) non è inchiodabile alla singola datità sensibile; al contrario si costituisce passando attraverso questa e oltrepassandola. In ciò consiste il carattere mediato del contenuto di verità. Il contenuto spirituale non si libra al di là della fattura bensì le opere d'arte trascendono il loro aspetto fattuale tramite la loro fattura, tramite la conseguenzialità della loro formazione integrale. L'alito che aleggia su di loro, e che è la cosa più prossima al loro contenuto di verità è al tempo stesso effettivo e non effettivo, è radicalmente diverso dalla disposizione sentimentale quale le opere d'arte la espressero; il processo formante piuttosto assorbe quella disposizione a vantaggio di quell'alito. Oggettività e verità sono nelle opere d'arte l'una dentro l'altra. Esse si avvicinano alla natura grazie all'alito che c'è in loro stesse – ai compositori è familiare il «respiro» di una musica – e non attraverso l'imitazione della natura; la disposizione sentimentale appartiene appunto al regno dell'imitazione. Quanto più profondamente sono penetrate di forma, tanto più le opere si fanno ritrose nei confronti dell'apparenza e questa ritrosia è la manifestazione negativa della loro verità. La ritrosia è in contrapposizione al momento fantasmagorico delle opere; le opere integralmente formate, che vengono tacciate di formalismo, sono le opere veramente realistiche in quanto sono realizzate in se stesse e in virtù di questa realizzazione soltanto attuano il loro contenuto di verità, il loro elemento spirituale, invece di limitarsi a significarlo. Ma il fatto che le opere d'arte attraverso la loro realizzazione si trascendono non garantisce la loro verità. Alcune di altissimo livello sono vere come espressione di una coscienza di per sé falsa. Ciò può coglierlo unicamente la critica trascendente, come quella di Nietzsche a Wagner. Ma la macchia di tale critica è non solo di decretare sulla sostanza invece di misurarsi su di lei. Del contenuto di verità stesso essa si fa e conserva un'idea miserella; per lo più un'idea da filosofia della cultura, senza riguardo al momento storico immanente alla verità estetica. Non si può mantenere la separazione fra qualcosa di vero in sé da una parte, e l'espressione semplicemente adeguata di una falsa coscienza dall'altra, poiché fin oggi non esiste, e non esiste in alcuno, la coscienza giusta che consenta di operare quella separazione per così dire da una veduta aerea. È il caso di parlare di una perfetta rappresentazione della falsa coscienza, rappresentazione che è essa stessa contenuto di verità. Perciò le opere si estrinsecano, oltre che attraverso interpretazione e critica, anche attraverso salvazione: questa mira alla verità della falsa coscienza nella manifestazione estetica. Grandi opere d'arte non possono mentire. Anche quando il loro contenuto è apparenza esso ha, in quanto necessario, una verità a favore della quale le opere d'arte rendono testimonianza; false sono quelle non riuscite. Mentre l'arte replica la signoria della realtà e la sublima a «imago», al contempo tendenzialmente se ne libera; sublimazione e libertà vanno d'accordo. La signoria che l'arte attraverso l'unità impone ai «membra disiecta» della realtà è presa in prestito a quest'ultima e muta la realtà in manifestazione negativa dell'utopia. Il fatto che le opere d'arte grazie alla loro organizzazione siano qualcosa di più non solo dell'organizzato ma anche del principio di organizzazione – infatti in quanto organizzate esse arrivano ad apparire come non fatte – è la loro determinazione spirituale. In quanto conosciuta, questa diviene contenuto. L'opera d'arte non dichiara il contenuto soltanto attraverso la propria organizzazione: altrettanto lo esprime attraverso lo sconvolgimento, che presuppone l'organizzazione perché la coinvolge. Da qui cade luce sulla recentissima predilezione per il sordido, lo sporco, e sull'allergia allo splendore e alla soavità. Alla base vi è la coscienza dello sporco della cultura sotto il velo della sua autosufficienza. L'arte, che rinuncia alla felicità di quella varietà di colori di cui la realtà defrauda gli uomini e con ciò rinuncia a tutte le tracce sensibili del senso, è l'arte spiritualizzata; in tale inflessibile rinuncia alla felicità infantile

tuttavia l'arte è allegoria di una felicità che è presente senza parere, ma con la clausola mortale del chimerico: di non essere.

Filosofia ed arte convergono nel contenuto di verità dell'arte: la verità progressivamente dispiegantesi dell'opera d'arte non è altra che quella del concetto filosofico. Storicamente in Schelling, e con ragione, l'idealismo ha dedotto dall'arte il proprio concetto di verità. La totalità in sé mossa e chiusa dei sistemi idealistici è ricavata dalle opere d'arte. Poiché però la filosofia punta al reale e nelle sue opere non si configura col medesimo grado di autarchia, crollò l'ideale mascheratamente estetico dei sistemi. L'ingiuriosa lode che li proclama opere d'arte del pensiero rende loro pan per focaccia. Il rivelarsi della falsità dell'idealismo compromette però retrospettivamente le opere d'arte. Che esse nonostante la loro autarchia e passando attraverso questa puntino al loro altro, che si trova al di fuori della loro giurisdizione, spinge al di là di quella identità dell'opera d'arte con se stessa nella quale l'opera ha la sua determinazione specifica. Lo sfacelo della sua autonomia non è una decadenza fatale. Esso diventa obbligo dopo il verdetto su ciò in cui la filosofia era troppo uguale all'arte. Il contenuto di verità delle opere non è ciò che esse significano bensì ciò che decide se l'opera in sé è vera o falsa e solo la verità dell'opera in sé è commensurabile all'interpretazione filosofica e coincide, in ogni caso idealmente, con la verità filosofica. Alla coscienza attuale fissa al tangibile e all'immediato, risulta evidentemente gravosissimo acquisire questo rapporto con l'arte, mentre senza di esso il contenuto di verità dell'arte non si dischiude: l'esperienza estetica genuina deve diventare filosofia oppure non c'è affatto.

La condizione della possibilità della convergenza di filosofia e arte è da ricercare nel momento dell'universalità, che l'arte nella sua specificazione – come linguaggio «sui generis» – possiede. Questa universalità è collettiva, così come l'universalità filosofica, della quale una volta il soggetto trascendentale era il segno, fa risalire a quella collettiva. Ma nelle immagini estetiche ciò che si sottrae all'io è il loro elemento collettivo: con ciò la società è insita nel contenuto di verità. Ciò che si manifesta, ciò attraverso cui l'opera d'arte sovrasta di tanto il semplice soggetto, è l'eruzione della sua essenza collettiva. La traccia del ricordo della mimesi, cercata da ogni opera d'arte, è sempre anche anticipazione di una situazione al di là della spaccatura fra il singolo e gli altri. Tale memoria collettiva nelle opere d'arte però non è *cwrv* (separata) dal soggetto bensì si ha passando attraverso esso; nell'emozione idiosincratca del soggetto si rivela la forma di reazione collettiva. Non da ultimo per questo l'interpretazione filosofica del contenuto di verità deve costruire tale contenuto nel particolare, senza allontanarsi da questa norma. In forza del loro momento soggettivamente mimetico, espressivo, le opere d'arte mettono capo nella loro obbiettività; esse non sono né il puro moto dell'animo né la sua forma bensì il processo coagulato fra i due, ed esso è un processo sociale.

La metafisica dell'arte oggi si organizza intorno alla questione di come un elemento spirituale, che è fatto o, secondo il linguaggio della filosofia, «semplicemente posto», possa esser vero. Il discorso verte qui non immediatamente sull'opera d'arte presente bensì sul suo contenuto. La questione della verità di un'opera fatta però non è altra che la questione dell'apparenza e del suo salvataggio in quanto apparenza del vero. Il contenuto di verità non può essere un qualcosa di fatto. Tutto il fare dell'arte è un unico sforzo per dire ciò che il risultato stesso del fare non sarebbe e ciò che essa non sa: proprio questo è il suo spirito. È qui al suo posto l'idea dell'arte come restaurazione della natura repressa e inserita nella dinamica storica. La natura, alla cui «imago» l'arte si abbandona, ancora non c'è affatto; nell'arte è vera una cosa che non c'è. Questa si dischiude per l'arte in quell'alterità per la quale la ragione identificante, che ridusse l'altro a materiale, usa la parola natura. Questo altro non è unità e concetto bensì una pluralità. Così il contenuto di verità nell'arte si presenta come un plurismo, non come astratto superconcetto

delle opere d'arte. Il vincolo che lega il contenuto di verità dell'arte alle opere dell'arte e la molteplicità di ciò che si sottrae alla identificazione sono accordati l'uno sull'altro. Di tutti i paradossi dell'arte quello più intimo è certamente che essa coglie il non fatto, la verità, unicamente tramite il fare, tramite la produzione di opere particolari in sé specificamente e integralmente formate, mai attraverso uno sguardo immediato su di quello. Le opere d'arte stanno in estrema tensione col loro contenuto di verità. Questo, privo di concetto, mentre non appare altrimenti che nel fatto, pure nega il fatto. Una qualsiasi opera d'arte si dissolve, come creazione artistica, nel suo contenuto di verità; per causa sua l'opera d'arte sprofonda a irrilevanza e questo è concesso solo alle grandissime opere d'arte. La prospettiva storica di una decadenza dell'arte è l'idea di qualunque singola opera. Non c'è opera d'arte la quale non prometta che il suo contenuto di verità, appena che esso semplicemente si manifesti in lei come esistente, si realizzerà e lascerà indietro l'opera d'arte, puro involucro, come predicono i terribili versi di Mignon. Il marchio delle opere d'arte autentiche è che ciò che esse appaiono dia di sé una tale manifestazione da non poter essere una bugia, senza che però il giudizio discorsivo pervenga alla sua verità. Ma se ciò che esse appaiono è la verità, allora questa sopprime, con l'apparenza, l'opera d'arte. La determinazione dell'arte tramite l'apparenza estetica è incompleta: l'arte ha la verità essendo l'arte stessa apparenza di ciò che non ha apparenza. L'esperienza che si fa delle opere d'arte ha come punto prospettico la non nullità del loro contenuto di verità; una qualunque opera d'arte, e sul serio poi l'opera di sfrenata negatività, dice senza parole: «non confundar». Sarebbero imponenti le opere d'arte di puro anelito, sebbene nessuna opera che regga è senza anelito. Ciò per cui tuttavia esse trascendono l'anelito è l'indigenza, che come figura è inscritta in ciò che storicamente c'è. Mentre ricalcano questa figura, le opere non sono soltanto più di ciò che semplicemente c'è ma hanno tanta verità obbiettiva quanto è il completamento e il mutamento che l'indigente attira su di sé. Non per sé, coscientemente, tuttavia in sé, ciò che è vuole l'altro e l'opera d'arte è il linguaggio di tale volontà ed il contenuto dell'opera è tanto sostanziale quanto tale volontà. Gli elementi di quell'altro sono tutti quanti insieme nella realtà: solo che, con leggeri spostamenti, dovrebbero entrare in nuove costellazioni per trovare il loro giusto posto. Più che imitare, le opere d'arte mostrano alla realtà questo spostamento. Alla fin fine la dottrina dell'imitazione andrebbe capovolta; in un senso sublimato la realtà deve imitare le opere d'arte. Ma che le opere d'arte ci siano indica che ciò che non è potrebbe essere. La realtà delle opere d'arte testimonia la possibilità del possibile. Ciò cui si indirizza l'anelito presente nelle opere d'arte – la realtà di ciò che non è – si tramuta per l'anelito in ricordo. In esso ciò che è si sposa, come cosa stata, a ciò che non è poiché ciò che è stato non è più. Dal tempo dell'anamnesi platonica si è sognato, nella reminiscenza, di ciò che ancora non è, il quale solo concretizza l'utopia senza tradirla consegnandola all'esistenza. Ad esso resta accoppiata l'apparenza: anche in quei tempi lontani ciò che ancora non è non c'è mai stato. Il carattere immaginativo dell'arte però, la sua «*imago*», è proprio ciò che il ricordo involontario, secondo la tesi di Bergson e di Proust, cerca di risvegliare nell'empiria; e qui veramente essi si dimostrano genuini idealisti. Essi ascrivono alla realtà ciò che vogliono salvare e che è solo nell'arte a prezzo della propria realtà. Essi cercano di sottrarsi alla maledizione dell'apparenza estetica, trasportando nella realtà la qualità dell'apparenza.

Il «non confundar» delle opere d'arte è la frontiera della loro negatività, paragonabile a quella che nei romanzi del marchese di Sade è segnata lì dove non gli resta altro che definire i più bei «*gitons*» del quadro «*beaux comme des anges*». A quest'altezza dell'arte, in cui la sua verità trascende l'apparenza, l'arte stessa si espone nella maniera più mortale. Mentre essa, come niente altro di umano riesce a fare, esprime di non poter essere menzogna, deve mentire. Sulla possibilità che in fondo tutto sia solo nulla essa non ha potere ed il suo aspetto fittizio l'ha nel

supporre, con la sua esistenza, che la frontiera sia stata oltrepassata. Il contenuto di verità delle opere d'arte, come negazione del loro esserci, è mediato da loro ma esse non lo comunicano né in un modo né in un altro. Grazie alla *methexis* (partecipazione) delle opere alla storia, ed alla critica determinata che esse con la figura da loro concretamente assunta muovono alla storia, il contenuto di verità è più che posto da loro. Ciò che nelle opere è storia non è fatto e solamente la storia lo libera dal puro esser posto e prodotto: il contenuto di verità non è fuori della storia ma è la cristallizzazione della storia nelle opere. Perciò dire opera d'arte è lo stesso che dire il suo contenuto di verità non posto. ■

Il problema centrale della definizione adorniana dell'arte è quello della «negazione determinata», di una negazione, cioè, che si esercita non in modo astratto ma a partire da un contenuto concreto. Tale contenuto è per Adorno la società storica attuale, assieme alla sua ideologia dominante e al fenomeno moderno dell'industria culturale. Rispetto ad essa, l'opera d'arte si pone in termini negativi, di rifiuto e di non integrazione. Secondo una celebre similitudine, ricorrente peraltro in tutta la *TE*, l'opera è una sorta di monade leibniziana che, pur essendo senza finestre (ovvero autonoma e autoriferita), rappresenta pur sempre altro da sé, il che significa qui: la società. L'opera non 'è' mai la società, si distingue da essa e per così dire si chiude ad essa, e tuttavia la prende in carico, la presuppone, la contesta, la rappresenta cogliendone le imposizioni: effettua appunto una negazione determinata. Stante questa natura oppositiva che la eccede dall'ordine vigente, l'arte può conoscere una propria autenticità soltanto nel rifiutarsi alla conciliazione e all'assimilazione. Da ciò emerge una serie di categorie tra le più originali e suggestive di Adorno, molte delle quali attingono al filo conduttore della musica, come quella di dissonanza (contrapposta ad ogni assonanza e consonanza) o di differenza (contrapposta alla conciliazione dell'identico). Le categorie proposte da Adorno si sono rivelate straordinariamente efficaci nel preservare e valorizzare la provocatoria peculiarità di molta parte della produzione artistica del XX secolo (soprattutto nelle sue forme 'alte'), in cui il silenzio, l'ineffabile, il non senso, il limite dell'espressione, la distruzione dell'immagine e la dissoluzione di ogni organismo sonoro in senso classico hanno fatto perno proprio sull'istanza originariamente negativa dell'arte moderna. Soltanto in tale negazione ad oltranza, infatti, l'arte sembra aver trovato la propria autenticità e il proprio spazio di azione. In Adorno resta però anche caratteristico il rifiuto, che lo portò peraltro a compiere fatali errori di valutazione, delle forme d'arte 'bassa'

(come almeno all'inizio si presentavano ad esempio il jazz o la musica popolare) e della fisionomia dell'industria culturale nel suo complesso. Questa, assieme ai mass-media che la veicolano imponendo valori e modelli comportamentali, creando bisogni e stabilendo 'linguaggi', manifesta del resto il perenne contromovimento della società dominante rispetto agli esiti negativi dell'arte più avanzata e inconciliata. Tale contromovimento comprende non soltanto la reificazione e la trasformazione delle opere in merce, ma anche l'integrazione e la neutralizzazione del potenziale 'alterante' dell'arte in forme quali quelle della museificazione e dell'appiattimento della fruizione di massa.

Con ciò si giunge a un altro ingrediente definitorio dell'arte, che per Adorno è assolutamente centrale. Si tratta della dialettica, presente in ogni opera, tra polo mimetico e polo costruttivo. A che cosa allude ciò? Qui la «mimesi» è intesa da Adorno in modo perfettamente congruente col suo esito storico moderno, cioè con la perdita di qualsiasi sguardo oltre la realtà reiterata e imposta dall'*imitatio*. Il momento mimetico dell'arte, che resta sempre ad essa parzialmente necessario, è quello della rappresentazione dell'esistente così com'è, cioè della riproduzione del reale e della sua oggettività. Ad esso si contrappone un più essenziale momento costruttivo, che per Adorno ha il carattere di un'«anticipazione» estetica. Se l'opera, in quanto prodotto, conserva pur sempre un'affinità concettuale con la società che essa 'rappresenta' – se cioè l'opera resta paradossalmente *res* tra altre *res* –, tuttavia la sua razionalità (la sua 'logica estetica', la sua verità intrinsecamente sensibile) è sempre dell'ordine dell'alterità rispetto al vigente. L'alterità è per Adorno il «ricordo che le opere citano col fatto di esistere» (*TE*, 403). L'arte «ringrazia l'esistenza con l'accentuare ciò che in essa preannuncia l'utopia» (*TE*, 520), ossia fa spazio all'alterità del non-identico, alla speranza (che è insieme nostalgia) di ciò che è esente dall'ingranaggio produttivo e sostiene ogni spinta all'emancipazione e alla custodia del particolare e del diverso. Ed è soltanto articolando questo polo anticipante, schillerianamente utopico, non-mimetico, che l'arte «partecipa» a suo modo di una forma di razionalità: una razionalità che, non potendo coincidere con nulla di esistente e di stabilito, sconta sempre un'essenziale oscurità, assieme all'incapacità di definire se stessa, ad esempio, in termini hegeliani, nella chiarezza assoluta del *logos* e del concetto razionale. L'arte autentica non

può essere ‘buona mimesi’ di una razionalità che, come imposizione di sé al sensibile, coincide con l’esistente: se l’opera è mimesi, lo è soltanto come partecipazione (*methexis*) a qualcosa che non appare o che è sempre di là dall’apparire (la redenzione della vita offesa o appunto irredenta).

La razionalità artistica ha sempre un carattere di negazione, seppure utopica, dell’esistente. È infine su questo nesso di anticipazione e partecipazione a una razionalità altra (e qui sono naturalmente del tutto consapevoli gli spunti platonici di Adorno, che però li curva soprattutto in senso storico-politico) che si fonda la peculiarità attuale dell’arte e della sua esperienza di verità, entro la cui logica il sensibile e il razionale non possono essere assolti dalla loro compenetrazione reciproca e indissolubile. Ogni distinzione e ogni susseguente unificazione logica, ogni coercizione esclusivamente concettuale del dato estetico, rappresentano già infatti una lacerazione di quell’esperienza di una verità altra che l’arte condivide con una filosofia critica, cioè con un pensiero non dogmatico e non idealistico che demistifica l’esistente e lascia affiorare la possibilità dell’ulteriore. Ma da che cosa è resa possibile questa convergenza (del tutto anti-hegeliana) tra arte e filosofia, tale che entrambe giungono addirittura a sostenersi vicendevolmente?

▷ La teoria estetica di Adorno attinge uno dei momenti più alti della riflessione post-hegeliana. La tesi sul carattere di passato dell’arte è, come si è visto, l’ultima parola di Hegel. Essa ha un fondamento non soltanto storico (offerto cioè dal censimento della situazione presente) ma anche *sistematico*. È proprio alla sua liberazione dalla gabbia sistematica che Adorno affida la contestazione della presunta irreversibilità della tesi hegeliana. Per Hegel, nel movimento di circolazione delle forme in cui lo spirito oggettivo perviene a se stesso, l’arte occupa il gradino più basso, che come sappiamo è quello legato all’intuizione e all’apparire sensibile dell’idea ‘prima’ della sua rappresentazione religiosa e della sua autotrasparenza nel concetto scientifico-filosofico. Secondo il suo approccio integralmente antropologico (centrato cioè sullo spirito sia soggettivo che oggettivo e totalmente disinteressato al fenomeno della natura), per Hegel l’arte è essenzialmente veicolo di formazione concreta (*Bildung*), cioè mediazione di idee (politica, religione, società e via dicendo). In tal senso, l’arte non è mai totalmente *autonoma* di fronte al

contenuto spirituale vigente, rispetto al quale essa si definisce o in termini di adeguazione (come arte classica) oppure in termini di inadeguatezza (arte simbolica e poi romantica). Hegel 'storicizza' dunque l'arte (come simbolica, classica o romantica) principalmente in base alle forme di espressione dello spirito, indagandone il significato «per noi» e fondando la propria diagnosi sulla tenuta stagna della razionalità sistematica peculiare del pensiero filosofico. In esso, sistema e storia si presentano indisciungibili in quanto il pensiero conosce la storia penetrandone senza residui il senso e lo svolgimento: «Ciò che è razionale è reale, e ciò che è reale è razionale», afferma il celebre motto hegeliano ricorrente nella prefazione ai suoi *Lineamenti di filosofia del diritto*. Su cosa si fonda tutto ciò? È possibile fare un 'passo indietro' rispetto alla salda giuntura hegeliana tra realtà e pensiero, storia e sistema, a prescindere dall'attualità e dall'efficacia della sua tesi sullo scadimento dell'arte per gli interessi supremi dello spirito? Innanzitutto, su un piano storico, l'estetica hegeliana resta una filosofia dell'«arte bella», che lascia quasi sempre in vigore le categorie tradizionali dell'estetica moderna, oggi palesemente inadeguate rispetto all'emergenza di nuovi fenomeni artistici. Ad esempio, l'elemento definitorio determinante della «bella apparenza» come «presentazione sensibile» del contenuto spirituale sta o cade con la possibilità di continuare ad applicare la categoria del «bello» all'arte, cosa che oggi, se mai alla storia è concesso contestare il sistema, non sembra più plausibile (almeno non in modo ingenuo e immediato, il che legittimerebbe la proposta benjaminiana di una marginalizzazione consapevole della bellezza). Se l'arte, come arte bella, viene ancora concepita come 'preistoria' del concetto, quel che il pensiero di Hegel è costretto ad escludere è precisamente la circostanza che l'arte possa rendere problematico il concetto di razionalità formale attinto in base al sistema. Se invece, dice Adorno, la «bellezza è storica in se stessa, è uno sprigionarsi» (*TE*, 455), allora essa deve sapersi fare carico altrettanto storicamente del suo contrario. «L'identificazione dell'arte col bello è insufficiente, e non solo in quanto troppo formale. In quel che l'arte è divenuta, la categoria del bello costituisce solo un momento e per di più un momento che è mutato fin nell'intimo: assorbendo il brutto, il concetto di bellezza è intrinsecamente mutato senza che tuttavia l'estetica possa farne a meno. Quando assorbe il brutto, la bellezza ha forza

sufficiente per ampliarsi attraverso ciò che la contraddice» (TE, 456). In Hegel, come sappiamo, la razionalità dello spirito (che per Adorno resta quella opprimente del vigente e dell'esistente che l'arte contesta non soltanto da oggi) costringe la forma ad essergli adeguata. Per Adorno, al contrario, la forma dell'opera d'arte bella è «riuscita» soltanto allorché in essa si esprime compiutamente un «rifiuto». Ma un rifiuto di che cosa? Appunto di una razionalità (qual è in fin dei conti quella hegeliana) che non consente di annunciare l'altro da sé, cioè il mutamento o la sovversione di un ordine che si pretende necessario e garantito in quanto autosviluppo della realtà oggettiva. In sintesi: la tesi hegeliana ha un carattere insieme storico, sistematico (l'arte come simbolica-classica-romantica) e logico (lo spirito come intuizione-rappresentazione-concetto), ma se i poli estremi dell'intuizione e del concetto, cioè del sensibile e del razionale, vengono contestati e ridefiniti storicamente nel loro rispettivo statuto (se cioè il sensibile non è più solo una forma 'degradata' dello spirito e il razionale l'unica sua sintesi necessaria), si apre per Adorno lo spazio di nuova legittimazione storica per un'arte che non può più rappresentare la pre-storia del concetto, ma al limite la sua storia 'postuma' o comunque ulteriore; un'arte che sappia rappresentare, insomma, lo sfaldarsi di ogni razionalità politica o filosofica. L'arte, diversamente dalla scienza, che per Adorno resta schiacciata sui fatti e in ciò rischia pur sempre la reificazione della coscienza, è ciò che oggi *testimonia*, fosse anche solo negativamente e utopicamente, della dissoluzione e della frantumazione del concetto, annunciando una forma di razionalità emancipatoria che si integra al sensibile (alla vita) in vista di una sintesi non più concettuale, ma estetica. La prossimità a Nietzsche si fa qui piuttosto evidente, consentendoci di gettare un ponte tra la sua proposta di ridefinizione del sensibile-dionisiaco e la carica anti-razionalistica della proposta adorniana. In ogni caso, questa sintesi utopica che, come infrazione della totalità, è anche sempre ricordo o nostalgia per ciò che è prima di ogni logica, è per Adorno l'unica possibile verità di cui e in cui l'arte può ancora sopravvivere (fino a ridivenire per noi decisiva) e al cui servizio (con peculiare inversione del percorso hegeliano) si pone lo stesso pensiero filosofico. Come per Heidegger, seppure differenziandosene nell'impostazione materialistica e dialettica, anche per Adorno il pensiero fa un passo indietro per restituire all'arte uno spazio

essenziale, che essa va perdendo ogni giorno di più. Da ultimo, come abbiamo letto nelle parole di Adorno, l'arte è apparenza (*Schein*) di ciò che è sempre di là dall'apparire, di ciò che non appare. Questa inconciliata apparenza fa segno verso l'altro da sé e deve poter rappresentare un medio autentico per la ridefinizione del 'commercio' tra il sensibile e il razionale, ossia deve potersi dispiegare senza restare schiacciata né sul sensibile (hegelianamente, sulla sua illusorietà di fronte alla ragione) né sul razionale (ossia sulla necessità della sua dissoluzione in favore della chiarezza del concetto). Entro questi limiti, bisogna dire che in Adorno si può cogliere in fondo una complessa rivalutazione 'con Hegel/*contra* Hegel' del tema dell'apparenza, il cui statuto si dibatte, in Hegel, tra la sua illusorietà (come 'apparenza della coscienza' nella *Fenomenologia dello spirito*) e la sua necessità e coestensività al concetto (come manifestazione dell'essenza nel testo metafisico più audace di Hegel, cioè la *Scienza della logica*). Si tratta allora di delineare sempre di nuovo la costituzione mediana dell'apparenza (come apparenza né logica né fenomenologica, ma *estetica*) nella quale possa essere attinto il piano non illusorio – ma nemmeno necessario – della storia. Il che vuol dire che occorre portare lo sviluppo della dialettica *dentro* l'arte e la sua storia, poiché ha senso parlare di verità dell'opera soltanto se questa testimonia anche la caducità della stessa apparenza estetica che le è propria: «l'arte non è un ambito ben definito, bensì un equilibrio momentaneo e fragile» (*TE*, 501). Scongiurare questa fragilità potrebbe essere oggi compito non solo e non tanto dell'arte, quanto della filosofia che la pensa in modo adeguato preparandole un compito e restituendole una storia che una volta la filosofia stessa (come *logos*) ricevette in dono dall'arte e dal suo *mythos*.

A questo punto possiamo chiudere richiamando ancora due elementi caratteristici della teoresi di Adorno. Il primo sta in continuità con quanto abbiamo appena detto circa il rapporto tra arte e filosofia. Benché Adorno presenti la propria riflessione come una «teoria estetica» e contesti ogni «filosofia dell'arte» (puntando polemicamente l'Idealismo), l'unico oggetto che interessa da cima a fondo il suo pensiero è proprio l'arte (peraltro con significative aperture sulla natura) e non una dottrina tradizionale della sensibilità. Sia il tema della sensibilità che quello della conoscenza vengono piuttosto curvati in vista di quella convergenza tra

arte e filosofia che abbiamo più volte richiamato. L'arte, secondo Adorno, «ha bisogno della filosofia che la interpreta» (*TE*, 123), ossia di qualcosa che indica ciò che essa «dice tacendo» (ovvero affermando ossimoricamente per mezzo del silenzio, del rifiuto e della negazione di ogni conciliazione), ma senza sopravanzarla come accade in Hegel, che nella sua logicità assoluta non sarebbe capace di donare categorie adeguate a ciò che «parla senza essere significante». L'estetica filosofica, insomma, può e deve «essere utile all'arte purgandone i concetti obsoleti» (*TE*, 573). È l'arte stessa, nell'epoca della sua riflessività, ad annunciare un «bisogno teoretico» che spinge l'estetica all'analisi e all'interrogazione delle singole opere e della loro apertura, ma mai alla produzione di categorie astratte. Ogni categoria rischia infatti di restare una forma cristallizzata della coscienza. E benché per l'estetica sia quasi impossibile rinunciare all'universale, la costrizione ad esso «non legittima la costruzione di invarianti» (*TE*, 438). L'estetica deve seguire piuttosto le condizioni e le mediazioni dell'oggettività contingente dell'arte e non deve far altro che restituirle uno *spirito* oltre la razionalità imposta, dopo che il declino della metafisica tradizionale (soprattutto hegeliana) ha rischiato proprio di cassare ogni spirito. Le categorie di un'estetica teoretica non sono sempre rigidamente applicabili e rischiano di «non essere all'altezza della disciplina delle opere autentiche» (*TE*, 525): spiegare il modo dell'arte (il suo 'come') anziché la sua realtà (il suo 'che') è proprio «il limite attuale dell'estetica» (*TE*, 568), limite che perimetra tutta la contraddizione costitutiva della sua essenza.

Il compito della teoria estetica è quello di tornare ad avere come proprio teatro l'esperienza dell'oggetto estetico (sia esso artistico o persino naturale), non la costruzione aprioristica che preclude l'accesso alla verità negativa dell'arte. All'«idea di un'estetica inerisce il proposito di liberare l'arte mediante la teoria» (*TE*, 588), di aiutare le sue tendenze interne a giungere alla coscienza trapassando al contempo nell'esperienza artistica e nella sua verità. Secondo Adorno, «capisce l'opera solo chi la intende come complessione di verità» (*TE*, 437), il che significa: comprendere l'arte vuol dire riconoscere non soltanto che senza la propria verità essa viene meno, ma che il suo compito attuale è proprio di fronteggiare questo venir meno della verità razionale, la cui esperienza si configura certo come qualcosa di negativo, ma di altrettanto storicamente vero, in

quanto esso dice la verità della nostra storia, cioè di quella storia secolare a compimento della quale l'arte rischia una fine che Hegel stesso ci ha insegnato a vedere per la prima volta. Le opere d'arte «vengono capite solo dove l'esperienza che si ha di loro attinge l'alternativa di vero e non-vero, oppure di giusto e sbagliato» (TE, 582), per cui un'«estetica che non si muova in prospettiva della verità, viene meno al suo compito; per lo più è culinaria» (TE, 583). Da ultimo, se «definire la presenza dello spirito nelle opere d'arte è il supremo compito dell'estetica» (TE, 578), allora essa «è richiesta dallo sviluppo delle opere», almeno nella misura in cui «esse non sono atemporalmente uguali a se stesse, bensì divengono ciò che sono poiché il loro proprio essere è un divenire» (TE, 573) e soprattutto chiamano in causa le forme storiche del commento e della critica, che «restano però gracili finché non raggiungono il contenuto di verità delle opere» (*ibid.*)

Ma la verità dell'arte, che non è mai dell'ordine del presente, non è solo dell'ordine del futuro, sia pure utopico. L'arte rappresenta infatti per Adorno anche la *memoria* che 'salva' il passato disperso. Nella persistenza attuale di un atteggiamento estetico, che «viene conservato nell'arte e di cui l'arte ha irrinunciabile bisogno, si riunisce ciò che da tempi immemorabili la civilizzazione recise violentemente e represses insieme con tutto il dolore degli uomini sofferenti sotto ciò che era stato loro estorto; e certo quel dolore si esprime già nelle primissime forme della mimesi» (TE, 550). L'arte possiede in altre parole un valore testimoniale, che 'racconta' non soltanto il variegato configurarsi della lotta dello spirito razionale con l'elemento sensibile, ma tiene ferma la lacerazione e l'oppressione del suo passato, del passato in cui il *logos* dello spirito razionale, come ci ha insegnato a vedere Schiller, schiaccia ogni dimensione sensibile entro forme di coercizione non soltanto religiose e concettuali, ma soprattutto (come loro risultato) concretamente politiche. In questo senso, conclude Adorno, le opere rappresentano la «storiografia, a se stessa inconscia, della loro epoca» (TE, 307), una storiografia che è l'«anamnesi di ciò che è stato sconfitto, rimosso, e che forse è [ancora] possibile» (TE, 431).

Come si è fatto chiaro fin qui, la proposta di ripensamento della verità dell'arte ha in Adorno un carattere integralmente *politico*, se con questa parola intendiamo non solo vicende inerenti la contestazione di istituzioni

e ordinamenti statuali, ma anche dell'esistente in quanto tale e in via di principio (il che avvicina in modo nettissimo Adorno a Platone, sebbene tra i due scorra il fiume di una storia millenaria che ha generato un'immane evoluzione delle forme sociali). La curvatura utopico-politica di Adorno è inoltre talmente forte da riassorbire al proprio interno anche i possibili connotati etici della verità dell'arte, giungendo fino al paradosso di una tendenziale identificazione tra l'etica stessa e i processi di produzione e di critica artistica. Soltanto l'opera (e con essa chi la produce e chi sa comprenderla) sembra rimanere infatti per Adorno una forma di *testimonianza* negativa dell'oppressione umana in tutte le sue forme e di utopico annuncio di redenzione storico-politica. Tutto ciò accade del resto a fronte, da un lato dell'impotenza e della dissoluzione del razionalismo filosofico, ma dall'altro anche di quell'istanza di liberazione e di contestazione che il pensiero teologico-religioso fu capace di esibire soltanto in alcuni momenti storici (si pensi alla percezione 'rivoluzionaria' del cristianesimo delle origini da parte del mondo antico).

Secondo quest'ultimo paragone, Adorno afferma che «L'eredità teologica dell'arte è la secolarizzazione della rivelazione, dell'ideale e del limite di ogni opera» (*TE*, 179), di modo che l'arte stessa, come unica possibilità storica oltre-religiosa e oltre-concettuale di annuncio dell'altro, si pone come una paradossale «integrazione estetica» dell'elemento teologico. Si deve dire infine che per Adorno l'arte potrà restare in vita soltanto se – anche a partire dallo spazio che la critica filosofica avrà saputo aprirle – sarà capace di riassorbire al suo interno i contenuti di questo spirito nuovo, in tutta la loro complessità ed estensione. Laddove questo compito fallisse, essa resterebbe consegnata definitivamente alla subordinazione hegeliana del sensibile alle forme 'più alte' dello spirito oggettivo.

Occorre riconoscere che, pur nell'evidente diversità delle rispettive opzioni di fondo, la riflessione di Heidegger, Benjamin e Adorno non può essere dissociata dalla tesi hegeliana sul carattere di passato dell'arte, benché la tesi stessa possa ormai sussistere solo in una forma interrogativa: a che condizioni l'arte potrebbe ancora costituirsi come un'esperienza di verità? Hegel non avrebbe mai potuto enunciare una domanda del genere, ma è anche chiaro che senza Hegel essa non sarebbe possibile. Neppure nel paradigma di un'estetica critica, del resto, questa domanda avrebbe

ragione di sussistere, e nondimeno se noi la sentiamo come una domanda legittima ciò si deve anche al fatto che quel paradigma ha lavorato in una direzione che ha cooperato a renderla sensata. È da Kant, infatti, che abbiamo imparato a considerare l'arte come un'esperienza che «induce a pensare» proprio perché non si lascia ridurre a pensiero. Ma che questo «indurre a pensare», infine, sia da connettere intimamente con l'importo veritativo dell'arte è un tema estetico saliente che abbiamo potuto ricostruire effettuando un attraversamento costellato da proposte che, da Nietzsche fino allo stesso Heidegger, hanno reso possibile una ricostruzione delle linee di forza dell'estetica moderna che ci può a questo punto confortare di una conclusione rilevante: la riduzione soggettivistica dell'arte a mera espressione e comunicazione di vissuti non è che il cascame di un movimento ben altrimenti radicato e pervasivo nel quale, pur con notevoli trasformazioni o torsioni, l'esperienza di verità dell'arte si conferma nella sua natura essenzialmente 'donativa'. Resta, semmai, un tratto caratteristico della modernità che il 'dono' dell'arte venga inteso – in quella dimensione riflessiva su cui Hegel ha richiamato l'attenzione e che Adorno ha ulteriormente motivato – come qualcosa che è 'dato' al pensiero e che a diverso titolo lo con-voca o lo pro-voca.

¹ Naturalmente la storia dell'opera d'arte abbraccia anche altre cose; la storia della *Gioconda*, per esempio, il genere e il numero delle copie che ne sono state fatte nel secolo XVII, nel XVIII e nel XIX secolo.

² Proprio perché l'autenticità non è riproducibile, l'intensa diffusione di certi procedimenti riproduttivi – tecnici – ha offerto strumenti per una differenziazione e una graduazione dell'autenticità. Una delle funzioni più importanti del mercato artistico era quella di elaborare queste distinzioni. Con l'invenzione della silografia, si può dire che la qualità costituita dalla autenticità veniva colpita alle radici, prima ancora di conoscere la sua tarda fioritura. Un'effigie medievale della Madonna, al momento in cui veniva dipinta, non era ancora *autentica*; diventa autentica nel corso dei secoli successivi e nel modo più pieno, forse, nel secolo scorso.

³ Anche la più scadente rappresentazione del *Faust* in una città di provincia presuppone, rispetto a un film tratto dal *Faust*, il fatto di essere in un rapporto di ideale concorrenza con la prima di Weimar. E tutto ciò che ci si può ricordare, quanto a contenuti tradizionali, di fronte al palcoscenico, diventa inutilizzabile di fronte allo schermo cinematografico – per esempio, che nel personaggio di Mefistofele si nasconde un amico di gioventù di Goethe, Johann Heinrich Merck, e simili.

⁴ Avvicinarsi umanamente alle masse può voler dire: eliminare dal campo visuale la funzione sociale. Nulla garantisce che un ritrattista attuale che dipinga un chirurgo famoso nell'atto di fare colazione in mezzo ai suoi congiunti, ne colga la funzione sociale in modo più preciso di un pittore del secolo XVI che dipingeva i suoi medici nelle loro mansioni, come per esempio Rembrandt nell'*Anatomia*.

⁵ Definire l'aura un'«apparizione unica di una distanza, per quanto questa possa essere vicina» non significa altro che formulare, usando i termini delle categorie della percezione spazio-temporale, il valore culturale dell'opera d'arte. La distanza è il contrario della vicinanza. Ciò che è sostanzialmente lontano è l'inavvicinabile. Di fatto l'inavvicinabilità è una delle qualità principali dell'immagine culturale. Essa rimane, per sua natura, «lontananza, per quanto vicina». La vicinanza che si può strappare alla sua materia non elimina la lontananza che essa conserva dopo il suo apparire.

⁶ Nella misura in cui il valore culturale del quadro si secolarizza, le rappresentazioni del substrato della sua unicità diventano più indeterminate. Nell'appercezione del fruitore l'irripetibilità delle immagini, che appaiono nell'opera culturale, viene sempre più sostituita dalla unicità empirica dell'esecutore o della sua esecuzione. Certo, ciò non avviene mai senza residui; il concetto di irripetibilità non cessa mai di tendere oltre quello dell'attribuzione autentica. (Ciò si rivela con particolare evidenza nella persona del collezionista, il quale conserva sempre alcuni tratti caratteristici del servo di un feticcio e che, attraverso il possesso dell'opera d'arte, partecipa alla virtù culturale di questa.) Fermo restando tutto ciò, la funzione del concetto di autenticità nella considerazione dell'arte rimane univoco; con la secolarizzazione dell'arte, l'autenticità si pone al posto del valore culturale.

⁷ Nel caso delle opere cinematografiche la riproducibilità tecnica del prodotto non è, come per esempio nel caso delle opere letterarie o dei dipinti, una condizione di origine esterna della loro diffusione tra le masse. La riproducibilità tecnica dei film si fonda immediatamente nella tecnica della loro produzione. Questa non soltanto permette immediatamente la diffusione in massa delle opere cinematografiche: piuttosto, addirittura la impone. La impone poiché la produzione di un film è così cara che un singolo in grado di possedere un dipinto, non è in grado di possedere un film. Nel 1927 si è calcolato che un film impegnativo, per diventare redditizio, doveva raggiungere

un pubblico di nove milioni di persone. Col film sonoro si è manifestata una tendenza inversa; il suo pubblico venne a trovarsi limitato ai confini linguistici, e ciò avvenne contemporaneamente all'accentuazione degli interessi nazionali da parte del fascismo. Più che registrare questa recessione, che peraltro venne subito attenuata mediante la sincronizzazione, è importante considerare il suo nesso col fascismo. La contemporaneità dei due fenomeni si basa sulla crisi economica. Le stesse perturbazioni che, viste nel loro complesso, hanno portato al tentativo di conservare con l'uso aperto della forza i rapporti di proprietà costituiti, hanno indotto il capitale cinematografico ad accelerare i lavori preliminari per la produzione di film sonori. L'avvento del film sonoro produsse un temporaneo sollievo. E ciò non soltanto perché il film sonoro indusse di nuovo le masse ad andare al cinema, ma anche perché esso stabilì la solidarietà di nuovi capitali, che venivano dall'industria elettrica, col capitale cinematografico.

Così, visto dall'esterno, il cinema sonoro ha promosso gli interessi nazionali, ma visto dall'interno ha internazionalizzato ancora di più la produzione cinematografica.

⁸ Questa polarità non può venir riconosciuta dall'estetica dell'Idealismo, il cui concetto di bellezza in fondo la definisce come indistinta (e coerentemente la esclude in quanto distinta). Tuttavia, in Hegel essa si annuncia con la chiarezza maggiore possibile nei limiti dell'Idealismo. Nelle *Lezioni sulla filosofia della storia* si legge: «I dipinti si avevano già da tempo: la religiosità ne aveva bisogno per la devozione, ma non aveva bisogno di dipinti *belli*, anzi questi ultimi erano perfino fastidiosi. Nel dipinto bello è presente anche un che di esterno, ma nella misura in cui è bello, il suo spirito si rivolge all'uomo; ma in quella devozione, essenziale è il rapporto con una cosa, poiché essa stessa non è altro che un oscurarsi, privo di spirito, dell'anima... L'arte bella è... sorta nella chiesa stessa... benché... l'arte sia già così uscita dal principio dell'arte» (Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Werke*, Berlin und Leipzig 1832 sgg., vol. IX, p. 414). Anche in un passo delle *Lezioni di estetica* Hegel ha avvertito il problema. In questo passo si dice: «Noi abbiamo oltrepassato lo stadio in cui si onorano e si rivolgono preghiere alle opere d'arte; l'impressione che esse suscitano è di un genere più riflesso, e ciò che attraverso queste opere viene suscitato in noi richiede ancora una pietra di paragone più alta» (*ibid.*, vol. X, p. 14).

Il passaggio dal primo genere di ricezione artistica al secondo determina l'evoluzione storica della ricezione artistica in generale. A prescindere da ciò, è possibile reperire in linea di principio una certa oscillazione, per ogni opera d'arte, tra quei due modi polari di ricezione artistica. Così, ad esempio, per la *Madonna Sistina*. A partire dalla ricerca di Hubert Grimme si sa che la *Madonna Sistina* era stata originariamente dipinta per essere esposta. Grimme fu indotto alle sue ricerche da questa domanda: che cosa significa l'asse in primo piano, su cui si appoggiano i due putti? Come può essere venuta a Raffaello l'idea, si domandò inoltre Grimme, di munire il cielo di due tendine? La ricerca dimostrò che la *Madonna Sistina* era stata commissionata in occasione dell'esposizione in pubblico della salma di papa Sisto. L'esposizione della salma dei papi avveniva in una certa cappella laterale della basilica di San Pietro. Il quadro di Raffaello era stato esposto posato sulla bara in questa solenne occasione, sullo sfondo a nicchia della cappella. Raffaello rappresenta nel quadro la Madonna che, uscendo dallo sfondo della nicchia delimitata da due cortine verdi, si avvicina, in mezzo alle nubi, alla bara del papa. Quindi l'alto valore espositivo del dipinto di Raffaello venne utilizzato in occasione della cerimonia funebre in onore di Sisto V. Dopo qualche tempo esso venne sistemato sull'altar maggiore della cappella del convento dei Frati Neri a Piacenza. La causa di questo esilio va reperita nel rituale romano. Il rituale romano vieta che i dipinti esposti in occasione di una cerimonia funebre diventino oggetto di culto su un altar maggiore. Così, in seguito a questa norma, entro certi limiti l'opera di Raffaello subiva una svalutazione. Tuttavia, per ottenere un prezzo adeguato, la curia si decise a vendere e a tollerare

tacitamente il quadro su un altar maggiore. Per evitare commenti il quadro venne ceduto al convento della lontana città di provincia.

⁹ Qui, e specialmente nelle attualità cinematografiche, di cui sarà ben difficile sopravvalutare l'importanza propagandistica, è importante un fattore tecnico. Alla riproduzione in massa è particolarmente favorevole la riproduzione di masse. Nei grandi cortei, nelle adunate oceaniche, nelle manifestazioni di massa di genere sportivo e nella guerra, tutte cose che oggi vengono registrate dagli apparecchi di ripresa, la massa vede in volto se stessa. Questo processo, la cui portata non ha bisogno di essere sottolineata, è strettamente connesso con lo sviluppo della tecnica di riproduzione e di ripresa. In generale, i movimenti di massa si presentano più chiaramente di fronte a un'apparecchiatura che non per lo sguardo. Il punto di vista migliore per cogliere schiere di migliaia di uomini è la prospettiva aerea. E anche se questa prospettiva è accessibile all'occhio quanto all'apparecchiatura, tuttavia l'immagine che l'occhio ne ricava non consente quell'ingrandimento a cui invece è sottoposta la ripresa. Ciò significa che i movimenti di massa, e così anche la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura.

Capitolo tredicesimo.

Jauss, Gadamer, Ricoeur.

Estetica e filosofia pratica

1. Jauss

La nostra ricognizione sarebbe incompleta se non riprendessimo in carico, da ultimo, un problema che l'estetica moderna sembra aver decisamente marginalizzato: in che conto si debba tenere, cioè, quel legame tra arte e *praxis* che la poetica antica percepiva come il più naturale e necessario. Ebbene, non c'è dubbio che il recupero esplicito di questo tema caratterizzi in larga misura l'elaborazione estetica accreditabile al pensiero ermeneutico della seconda metà del XX secolo, di cui prenderemo in esame tre proposte fondamentali.

▷ Nel concetto di ermeneutica possiamo distinguere due accezioni: la prima vi sottolinea i tratti di una *teoria* dell'interpretazione dei testi, l'altra ne evidenzia il carattere di *riflessione filosofica* interessata al fenomeno, assai più ampio, della comprensione. Alla prima accezione si rifà innanzitutto la tradizione dell'ermeneutica religiosa, ma il concetto si è poi esteso ai testi letterari in genere; alla seconda fa riferimento la cosiddetta 'ontologia ermeneutica', in parte e con molte riserve riconducibile allo Heidegger di *Essere e tempo*. Per chiarire meglio la differenza tra le due linee è utile distinguere tra una concezione metodica e una extrametodica dell'interpretazione. Secondo la prima, interpretare è un'attività – tra le molte – che noi effettueremmo in certe circostanze e a certe condizioni di cui una buona teoria dovrebbe descrivere e spiegare i principi e le tecniche, i limiti e le procedure di controllo. Nel secondo caso, l'interpretazione appare invece come un tratto costitutivo del nostro abitare un mondo, un tratto di cui interessa chiarire meglio la natura linguistica e la costituzione storica. Sotto quest'ultimo profilo,

interpretare non è un'operazione opzionale, qualcosa che potremmo fare o non fare, o rimandare a un altro momento: piuttosto, ciò che incontriamo si mantiene costantemente in un'apertura di senso ed è solo a queste condizioni che lo incontriamo. È quest'ultima la posizione di un'ermeneutica filosofica, di cui andrà sottolineato il decisivo orientamento sulla storicità e sulla linguisticità del comprendere: ciò che fa problema non è la natura comprendente e interpretante dell'uomo in generale, quanto l'orizzonte storico dei sensi tramandati in cui già sempre il comprendere e l'interpretare si trovano collocati; ciò che fa problema non è il linguaggio inteso come 'facoltà' dell'uomo, ma il linguaggio inteso come memoria, trasmissione e riattualizzazione delle parole essenziali e dei testi che ce le hanno comunicate. È chiaro, tuttavia, che su questo comune sfondo il pensiero ermeneutico di cui ora ci occuperemo ha elaborato proposte teoriche diverse e talora contrastanti: in particolare qui dovrà interessarci la loro capacità di agganciare la questione, rimasta ancora aperta, delle valenze pratiche connesse all'esperienza di verità dischiusa dall'opera d'arte.

Prenderemo le mosse dall'opera di Hans Robert Jauss (1921-1997), che ha il merito di ricollocare in modo del tutto esplicito alcuni concetti basilari della poetica antica (*poiesis*, *aisthesis*, *katharsis*) nel contesto di una teoria generale – l'«estetica della ricezione» – i cui principi si dimostrano sensibili all'istanza di un'implicazione reciproca tra etica ed estetica. Jauss, che fu in particolare un teorico della letteratura, fa il suo esordio nel dibattito estetico con un brillante saggio del 1967, *La storia letteraria come provocazione della scienza letteraria*, concepito in aperta polemica con gli approcci di tipo strutturale (all'epoca dominanti) e con lo storicismo di tipo positivista, ai quali l'autore oppone un progetto ermeneutico capace di valorizzare la *specifica storicità* che caratterizza l'arte. Ecco in che modo, nel suo testo teorico più importante – *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria (EEL)* uscito nel 1982 –, Jauss ne avrebbe ricostruito in sintesi il programma:

Ciò che doveva rinnovare lo studio della letteratura e condurlo fuori dai vicoli ciechi della storiografia insabbiatasi nel positivismo, nell'interpretazione ormai solo al servizio di se stessa o di una metafisica dell'*écriture*, oppure di una comparatistica che innalzava il confronto a scopo per se stesso, non era la panacea di tassonomie perfette, sistemi chiusi di segni e modelli descrittivi formalistici, ma una scienza storica che muoveva dal lavoro produttivo del comprendere per

interpretare l'opera attraverso i suoi effetti e la sua ricezione, per intendere la storia di un'arte come processo di comunicazione tra autore e pubblico, passato e presente (*EEL*, 25).

Qui Jauss evidenzia retrospettivamente nel saggio del 1967 non solo il primo delinearsi dei concetti centrali dell'estetica della ricezione, ma anche il loro caratteristico orientarsi sull'aspetto produttivo del comprendere. La specifica storicità dell'esperienza estetica viene infatti intesa come un *lavoro* interpretativo (una *poiesis*) capace di riorganizzare la *percezione* sensibile (l'*aisthesis*) e di produrre effetti innovativi sulla *condivisione* del senso tali che (secondo una significativa ripresa della nozione di *katharsis*) la mediazione tra passato e presente si manifesti in un concreto atto interpretativo: quello che consiste nell'assumere in una comprensione attuale i contenuti di un testo tramandato.

In termini più ampi, questo triplice nesso trova espressione nella seconda, e centrale, delle cinque tesi presentate da Jauss nel 1972 nel breve testo programmatico intitolato *Piccola apologia dell'esperienza estetica* (*AES*), nel quale si profila con chiarezza la natura delle implicazioni etiche di cui si è detto:

Il piacere estetico, nel quale la coscienza immaginativa si scioglie dalla costrizione delle abitudini e degli interessi, consente proprio con ciò all'uomo prigioniero della sua attività quotidiana di liberarsi per altre esperienze. Da ciò segue la mia seconda tesi: «La liberazione attraverso l'esperienza estetica può compiersi su tre piani: la coscienza come produttività che crea un mondo come sua propria opera; la coscienza come ricettività che determina una possibilità di percepire il mondo diversamente da come esso si presenta; e infine – aprendo l'esperienza soggettiva all'intersoggettività – l'accordo con un giudizio richiesto dall'opera o l'identificazione con norme dell'agire in essa tracciate e che devono essere successivamente determinate.» L'esperienza estetica è dunque sempre ad un tempo liberazione da e per qualcosa, come già risulta dalla dottrina aristotelica della catarsi (*AES*, 11-12).

È evidente qui la ripresa della poetica antica nella chiave soggettivistica tipica della modernità: come già in Kant (da cui tuttavia Jauss ritiene di dover prendere le distanze), è l'immaginazione produttiva di un soggetto (la «coscienza immaginativa») a venire in primo piano nell'esperienza dell'opera d'arte, anche quando questa si apre su un orizzonte intersoggettivo. È quest'ultimo aspetto, però, a delineare la proposta che forse meglio di altre caratterizza in senso filosofico l'ermeneutica di Jauss. Si tratta infatti di riconoscere al sentimento di piacere la natura di «esperienza estetica fondamentale» (*AES*, 5), ma questo energico recupero di un principio su cui la modernità sconta, a partire almeno da

Hegel (e successivamente con Benjamin e Adorno), una forte ambivalenza, trova per Jauss la sua autentica legittimazione nel concetto di un «piacere comprendente» inteso, più precisamente, come un «godimento di sé nel godimento dell'altro» (*EEL*, 101).

Jauss accorda la massima importanza a questo concetto, che egli introduce accentuando le connotazioni positive del *frui* e ponendosi in esplicita polemica con Adorno: non c'è niente di conformistico o di «gastronomico» nel piacere (*Genuss*) estetico ove questo sia inteso, secondo la sua più originaria radice linguistica, come un *geniessen*, un «fruire di» e un «condividere» nel senso di quel fruire e condividere che accomuna chi si unisce ad altri nel godimento di un bene. La questione, a cui Jauss dedica un notevole capitolo di *EEL*, è importante perché consente all'autore di riproporre la triade dei concetti della poetica classica collocandola sotto il segno dominante della catarsi e dell'esperienza dell'altro. Leggiamone una precisa caratterizzazione.

La definizione del piacere estetico come godimento di sé nel godimento dell'altro presuppone [...] l'unità primaria del piacere mediato dalla comprensione e della comprensione mediata dal piacere, e restituisce all'espressione tedesca [*Genuss*] il suo significato originario di partecipazione e appropriazione. Nell'atteggiamento estetico il soggetto gode sempre di qualcosa di più che di se stesso: egli fa esperienza di sé appropriandosi di un'esperienza del senso del mondo, che può essergli reso accessibile sia dalla sua stessa attività creatrice che dalla ricezione dell'esperienza dell'altro e che può essere confermato dal consenso di altri. Il piacere estetico, che si attua in questo equilibrio instabile tra contemplazione disinteressata e partecipazione sperimentante, è una modalità dell'esperienza di sé nell'esperienza dell'altro (*EEL*, 102).

Qui, come si diceva, incontriamo di nuovo i tre concetti della poetica antica, posti sotto il segno dominante della catarsi. Vi è della *poiesis* nell'«atteggiamento estetico» in quanto l'interpretazione del testo tramandato (l'«altro») ha qualcosa di creativo, è una co-creazione. Ma questa *poiesis*, a sua volta, si esercita come attiva sperimentazione di nuove forme di percezione (*aisthesis*) che si aprono su nuove modalità di esperienza. È il momento comunicativo (*katharsis*), pertanto, ad assumere il primato, pur nell'ambito della considerazione essenzialmente produttiva che l'estetica di Jauss mantiene in modo sistematico e coerente. Ciò che il testo tramandato mette in comune, infatti, è un progetto di senso offerto nella sua piena esemplarità. Rifacendosi a una distinzione che abbiamo già discusso in Kant, Jauss pone l'accento sull'ampiezza della prestazione creativa che il modello offerto dal testo può favorire attraverso la catarsi

estetica: recepire i valori del testo non significa «imitarli» in modo servile (come accade per tutte le concezioni direttamente pedagogiche dell'opera d'arte), quanto piuttosto «seguirli» nel senso di una ripresa autonoma e responsabile. Per cui, infine, «il concetto di esemplare può servire a chiudere lo iato tra giudizio estetico e prassi morale e a chiarire il passaggio dall'identificazione estetica all'identificazione morale» (*EEL*, 220).

In questi passi, come si vede, Jauss pone l'accento sul momento «applicativo» dell'interpretazione. Attraverso il godimento estetico, l'interprete si rende libero per l'attiva sperimentazione di un esemplare progetto di senso che proviene da un «altro» ma è destinato a prolungarsi nell'appropriazione creativa che l'interprete stesso saprà garantirne. Ed è precisamente in questa appropriazione che l'estetico si salda infine con l'etico, in quanto si tratta di un'appropriazione che eccede l'incontro che l'ha occasionata per confluire in un più ampio contesto pratico. Ora, benché l'estetica della ricezione si proclami apertamente polemica con l'ermeneutica di Gadamer (che per Jauss penalizzerebbe gli aspetti produttivi del comprendere), non c'è dubbio che proprio in Gadamer il concetto di interpretazione come «*applicatio*» abbia trovato la più esplicita e rigorosa difesa. A differenza di Jauss, tuttavia, nel pensiero di Gadamer l'incontro con l'opera d'arte appare esemplare precisamente per la sua capacità di far risaltare con chiarezza che il fenomeno della comprensione non trova fondamento nell'azione di un soggetto in quanto, piuttosto, appartiene alla «cosa» che viene compresa.

2. Gadamer

L'ermeneutica filosofica di Hans Georg Gadamer (n. 1900) muove infatti da una critica radicale del soggettivismo che, sul versante della riflessione sull'arte, si presenta come un «trascendimento della dimensione estetica». Alla concezione moderna che intende l'opera come la messa in forma di un «vissuto» soggettivo offerto alla «coscienza estetica» di altri soggetti affinché ne fruiscano all'interno di uno spazio segregato dal tessuto della *praxis* (il museo ne è l'esempio più evidente), Gadamer contrappone frontalmente un'«ontologia dell'opera d'arte» capace di recuperarne l'originario statuto veritativo. Ciò non significa che gli aspetti produttivi del comprendere e dell'interpretare vengano messi in

ombra (come ritiene Jauss): è vero invece che Gadamer mira a ripensarli in un paradigma desoggettivato che trova nell'opera d'arte non solo un'esemplificazione particolarmente efficace ma anche, come vedremo, una decisiva specificazione pratica.

Per quanto riguarda i termini più generali della critica al soggettivismo, bisogna premettere che per Gadamer l'ermeneutica dev'essere concepita come una riflessione sull'universalità del comprendere; ma il comprendere, a sua volta, non trova il suo più autentico fondamento nell'attività di un soggetto essendo, piuttosto, un movimento che attiene al trasmettersi oggettivo del senso tramandato, al suo produrre effetti di carattere storico o, secondo il concetto introdotto da Gadamer, alla sua *Wirkungsgeschichte*. «Il comprendere – scrive Gadamer nella sua opera maggiore, *Verità e metodo* (VM), pubblicata nel 1960 – non è mai un modo di atteggiarsi soggettivo nei confronti di un oggetto dato, ma appartiene alla *Wirkungsgeschichte*, cioè all'essere stesso di ciò che viene compreso» (VM, 10).

Con il concetto di *Wirkungsgeschichte*, o «storia degli effetti», Gadamer intende il concreto configurarsi storico della tradizione in cui l'interprete è già sempre coinvolto e che, proprio per questo, non potrebbe in nessun modo lasciarsi assumere da lui come un oggetto di cui appropriarsi. In realtà, ben prima di poterne essere coscienti per via di riflessione, la tradizione ha già deciso del nostro comprendere e dispone di noi almeno quanto noi possiamo disporre di essa in un distanziamento riflessivo.

Per esemplificare questa situazione di reciprocità Gadamer si serve di un riferimento molto efficace all'esperienza del gioco, la cui essenza «non può trovare [...] una soluzione in base alla riflessione del giocatore sul suo giocare», in quanto, piuttosto «il soggetto del gioco non sono i giocatori, ma è il gioco stesso che si pro-duce attraverso i giocatori» (VM, 133). Tra il giocare e il giocatore vi è una coappartenenza originaria (e si ricordino, qui, le penetranti osservazioni di Schiller sullo *Spieltrieb*) irriducibile alla presa di coscienza riflessiva di un soggetto: lo stesso vale, come vedremo meglio tra poco, per quel particolare gioco che è l'interpretazione dell'opera d'arte. L'opera, infatti, non fa che fissare in una forma la relazione di coappartenenza che nel gioco si dà in modo fluido e processuale, e tuttavia anche l'opera «raggiunge il suo essere pieno solo nelle singole rappresentazioni, nell'essere via via “giocata”» (VM, 149).

Ma torniamo al concetto dell'interpretazione: una volta sottratto all'idea di azione soggettiva, esso verrà inteso come un «inserirsi nel vivo di un processo di trasmissione storica» (VM, 340) nel quale si integrano passato e presente: il testo trasmesso e la sua ripresa da parte di un interprete. Quest'ultima, evidentemente, non dovrà essere pensata come una passiva ricezione di contenuti tramandati ma come un processo attivo e in qualche misura necessariamente creativo. Ma per spiegare una tale creatività senza ricorrere a un principio soggettivistico, ci sarà bisogno di un concetto capace da un lato di salvaguardarne il tratto differenziale e dall'altro di sussumerlo sotto la categoria, più originaria, della *Wirkungsgeschichte*. Gadamer parla a questo proposito di «fusione di orizzonti», vale a dire dell'evento storico originale che si produce all'intersezione tra l'orizzonte di senso del testo tramandato e l'orizzonte di senso dell'interprete e che, come tale, non appartiene a rigore né al testo né all'interprete bensì allo spazio dialogico che si è costituito tra i due. Ma più perspicuo del concetto di «fusione di orizzonti» appare qui, a ben guardare, proprio il concetto di «*applicatio*», che ha il merito di rendere del tutto visibile la natura «effettiva» dell'interpretare, il suo concreto accadere come un'azione (*Wirkung*) che ha l'effetto di articolare – o anche di modificare – l'essere dei contenuti trasmessi.

Come accade di regola in Gadamer, questo aspetto, senz'altro saliente, viene messo in luce grazie a esempi significativi: l'ermeneutica religiosa e quella giuridica. Ascoltiamo in che modo Gadamer ci parla della seconda:

Quando il giurista si sente legittimato a operare un completamento del senso originario di un testo di legge, egli non fa altro che attuare ciò che accade in ogni tipo di interpretazione e di comprensione. [...] L'aspetto di *applicatio* che si verifica in ogni forma di interpretazione risulta così chiarito. L'*applicatio* non è affatto un'applicazione accidentale e aggiunta di un principio generale, che sarebbe dapprima compreso in se stesso, a un caso concreto, ma rappresenta la vera comprensione dell'universale stesso, di quell'universale che, per noi, è il testo che si dà a interpretare. L'interpretazione si rivela così come una forma di determinazione di effetti (*Wirkung*), e come tale si riconosce (VM, 395).

In che senso, dobbiamo ora chiederci, l'incontro con l'opera d'arte avrebbe la capacità di far apparire la natura applicativa della comprensione e dell'interpretazione in modo ancor più originario di quanto Gadamer non ci abbia già mostrato grazie all'esempio dell'ermeneutica giuridica? La risposta è che nell'incontro con l'opera d'arte noi arriviamo a riconoscere

in ciò che viene compreso (nella «cosa»), e nel fatto stesso di comprenderlo e di interpretarlo, la natura di autentiche esperienze di verità. Ma è del più grande interesse che in Gadamer – come ora vedremo lasciandogli la parola – questa restituzione esemplare sia in grado, al contrario di quanto accade in Heidegger, di delineare l'orizzonte ontologico dell'opera d'arte secondo un profilo che ne evidenzia con assoluta limpidezza le valenze di ordine pratico. Non è un caso, del resto, che il referente di Gadamer sia qui la *Poetica* di Aristotele.

■ *Gadamer, L'esempio della tragedia*

La teoria aristotelica della tragedia deve dunque servirci come esempio per la struttura dell'essere estetico in generale. Com'è noto, essa si trova nel contesto di una poetica e sembra dover valere solo per la poesia drammatica. Nondimeno, il tragico è un fenomeno fondamentale, una struttura emblematica, che non si presenta solo nella tragedia, nell'opera d'arte tragica in senso stretto, ma può trovar sede anche in altri generi artistici, per esempio anzitutto nell'epopea. Anzi, in generale non è un fenomeno specificamente estetico, nella misura in cui si dà anche nella vita. È questa la ragione per cui alcuni teorici moderni (Richard Hamann, Max Scheler) considerano il tragico addirittura come un momento extraestetico; secondo loro, si tratterebbe qui di un fenomeno etico-metafisico che penetra dall'esterno nel campo della problematica estetica. Ma ora che il concetto di esteticità ci ha mostrato la sua problematicità dovremo piuttosto chiederci se il tragico non sia invece proprio un fondamentale fenomeno estetico. Il modo d'essere estetico ci è apparso caratterizzato come gioco e rappresentazione. Possiamo dunque ricercare anche l'essenza del tragico proprio nella teoria della rappresentazione tragica, nella poetica della tragedia.

Quello che si rispecchia nella riflessione sul tragico che va da Aristotele fino ad oggi non è certo un'essenza immutabile. Che l'essenza della tragedia si presenti nella tragedia attica in una maniera unica – e per Aristotele, che considerava Euripide il «più tragico», in modo diverso che per chi vede invece per esempio in Eschilo svelata la vera profondità del fenomeno tragico – e poi appaia diversa quando ci si richiami invece a Shakespeare o a Hebbel, è cosa di cui non si può dubitare. Un tale mutamento, però, non significa che allora il problema dell'essenza del tragico sia senza senso, ma invece che il fenomeno si presenta nei suoi contorni ridotto a unità storica. Il riflesso del tragico antico nel tragico moderno, di cui parla Kierkegaard, è sempre presente in ogni considerazione moderna del tragico. Se ci rifacciamo ad Aristotele potremo perciò avere una visione d'insieme di tutto il fenomeno tragico. Nella sua famosa definizione della tragedia, Aristotele ha dato un'indicazione decisiva per il problema del modo d'essere estetico nel senso in cui noi abbiamo cominciato ad affrontarlo, in quanto ha incluso nella determinazione dell'essenza della tragedia *l'effetto sullo spettatore*.

Non è qui il luogo di trattare in tutti i suoi aspetti questa nota e tanto discussa definizione della tragedia. Ma il semplice fatto che nella definizione essenziale della tragedia sia compreso lo spettatore chiarisce ciò che sopra si è detto circa l'essenziale appartenenza dello spettatore al gioco. Così, la distanza che lo spettatore assume nei confronti dello spettacolo non è affatto la scelta arbitraria di un atteggiamento, ma il rapporto essenziale che ha il suo fondamento nell'unità significativa del gioco. La tragedia è l'unità di un corso tragico di eventi che viene esperito come tale. Ora, ciò che viene esperito come un corso di eventi tragico, anche quando

non si tratti di uno spettacolo che viene rappresentato sulla scena, ma di una tragedia nella «vita» reale, è un cerchio conchiuso di significato, che si rifiuta ad ogni intrusione o intromissione. Ciò che s'intende per tragico è solo da accettare. In questo senso, il tragico è un fondamentale fenomeno «estetico».

Ora, è detto in Aristotele che la rappresentazione dell'azione tragica ha un effetto specifico sullo spettatore. La rappresentazione agisce sullo spettatore attraverso *eleos* e *phobos*. La traduzione consueta di questi due termini con quelli di pietà e terrore accentua troppo il loro senso soggettivo. Per Aristotele non si tratta della pietà o anzi della valutazione varia che la pietà ha avuto attraverso i secoli, e anche il terrore non è da intendersi come uno stato d'animo interiore. L'una e l'altro sono piuttosto degli accadimenti, che piombano sull'uomo e lo travolgono. *Eleos* è lo strazio che prende chi si trovi di fronte a ciò che diciamo straziante. Così si ha strazio del destino di Edipo (l'esempio a cui Aristotele si richiama continuamente). La parola strazio (*Jammer*) è per tutto questo un buon equivalente, giacché anch'essa non indica un puro stato interiore, ma implica insieme la sua espressione. Allo stesso modo, *phobos* non è un puro stato d'animo, ma una specie di raffreddamento, come dice Aristotele, tale che il sangue si raggela e si manifesta un brivido. Nel contesto specifico aristotelico in cui il *phobos* è connesso con l'*eleos* nella caratterizzazione della tragedia, *phobos* significa i brividi dell'ansietà che prendono chi vede qualcuno correre verso la propria rovina e sta in ansia per lui. Strazio e ansietà sono modi d'essere estatici, modi dell'esser fuori di sé, che attestano la potenza e il fascino di ciò che viene rappresentato.

Di questi affetti, Aristotele dice che essi sono quelli attraverso cui lo spettacolo produce la purificazione di tali passioni. Com'è noto, questa traduzione è controversa, e in particolare il senso del genitivo. Ma ciò che Aristotele ha in mente mi pare sia indipendente da questo problema, e il chiarirlo può permettere anche di capire perché si possano sostenere tenacemente due interpretazioni grammaticalmente così opposte. Mi sembra chiaro che Aristotele pensa alla mestizia tragica che coglie lo spettatore alla vista di una tragedia. La mestizia, o malinconia, è però una specie di alleggerimento e di liberazione, nella quale dolore e piacere sono mescolati in maniera peculiare. Come può Aristotele chiamare una tale condizione una purificazione? Che cosa c'è di impuro negli affetti, e come questa impurità viene cancellata dalla commozione tragica? La soluzione mi pare questa: l'esser colti da strazio e brivido rappresenta una dolorosa scissione. Si verifica qui un dissidio con ciò che accade, un non voler recepire e accettare, che si ribella al tragico corso degli eventi. Ora, l'effetto della catastrofe tragica è proprio il fatto che la scissione che ci oppone a ciò che è si risolve. In tal modo, la catastrofe produce una universale liberazione dell'animo oppresso. Non solo lo spettatore è liberato dall'incantesimo in cui l'essenza straziante e orrenda del destino tragico lo teneva avvinto, ma insieme è liberato da tutto quello che l'opponesse a ciò che è.

La mestizia tragica rispecchia quindi una forma di affermazione, un ritorno a se stessi, e se, come non di rado si verifica nella tragedia moderna, la coscienza propria dell'eroe è anch'essa intrisa di questa mestizia, allora l'eroe stesso partecipa un poco a questa affermazione, con l'assumere e accettare il proprio destino.

Ma che cos'è propriamente l'oggetto di questa affermazione, a che cosa vien detto di sì nella tragedia? Sicuramente, non alla giustezza di un certo ordine morale del mondo. La famigerata teoria della tragedia impostata sul concetto di colpa, che in Aristotele non è dato ancora trovare, non è una spiegazione adeguata nemmeno per la tragedia moderna. Tragedia non si ha infatti là dove colpa ed espiazione si corrispondono in un giusto equilibrio, dove una certa pena giustamente inflitta viene scontata senza residui. Anche nella tragedia moderna non si ha e non si può avere una piena soggettivazione della colpa e del destino. Anzi, appartiene all'essenza del

tragico proprio la smisuratezza delle conseguenze tragiche. A dispetto di ogni soggettività della colpevolezza, continua ad agire, anche nella tragedia moderna, un momento di quell'antica superiorità della forza del destino, che si manifesta come uguale per tutti proprio nella ineguaglianza di colpa e destino. Hebbel sembra ormai da collocarsi ai limiti di quello che ancora si può chiamare tragedia, tanto la colpevolezza soggettiva, nelle sue opere, coincide con il processo degli eventi tragici. Per la stessa ragione anche l'idea di una tragedia cristiana ha una sua peculiare problematicità, giacché nella luce della storia divina della salvezza le grandezze di felicità e infelicità, che sono costitutive per il mito tragico, non determinano più il destino dell'uomo. Anche la geniale contrapposizione kierkegaardiana del dolore antico, che è conseguenza di una maledizione che colpisce una razza, al dolore che strazia una coscienza in conflitto con se stessa rasenta i confini del tragico in generale. La sua ricostruzione della *Antigone* non sarebbe più una tragedia.

Dobbiamo dunque riproporre il problema: che cosa è oggetto di affermazione da parte dello spettatore? Evidentemente, ciò che si presenta con una pretesa di accettazione allo spettatore è proprio la smisuratezza e terribile gravità delle conseguenze che si sviluppano da una determinata azione colpevole. L'affermazione tragica è il superamento vittorioso di questa pretesa. Essa ha il carattere di una vera e propria comunione. È infatti qualcosa di veramente comune che si sperimenta in questa smisuratezza della disgrazia che accade nella tragedia. Lo spettatore riconosce se stesso e il proprio essere finito nei confronti della potenza del destino. Ciò che capita agli eroi ha un significato esemplare. L'accettazione che caratterizza la mestizia tragica non è rivolta al tragico corso degli eventi in quanto tale né alla giustizia del destino che si abbatte sull'eroe, ma ha di mira un ordine metafisico dell'essere che vale per tutti. Il «così è» dello spettatore è una specie di riconoscimento di sé che egli fa, uscendo con tale consapevolezza dalle illusioni in mezzo alle quali, come ogni altro, comunemente vive. L'affermazione tragica è intelligenza del vero, in virtù della continuità di senso in cui lo spettatore stesso si ricolloca.

Da questa analisi del tragico non si ricava soltanto la conclusione che siamo qui di fronte a un fondamentale concetto estetico, in quanto il distacco dello spettatore appartiene all'essenza della tragedia; una conclusione più importante è che il distacco dello spettatore, che determina il modo d'essere estetico, non implica per esempio in sé quella «differenziazione estetica» che abbiamo riconosciuta come carattere essenziale della «coscienza estetica». Lo spettatore non si colloca nella distanza della coscienza estetica, che apprezza solo l'arte della rappresentazione, ma nella comunione del vero assistere. Il centro autentico del fenomeno tragico risiede in definitiva in ciò che in esso si rappresenta e viene riconosciuto, e a cui si partecipa non certo per scelta arbitraria. Per quanto lo spettacolo tragico, che si esegue in teatro in un'atmosfera di solennità e di festa, possa rappresentare una situazione eccezionale nella vita di ciascuno, non ha nulla di simile a una esperienza avventurosa, non produce la nebbia di uno stordimento da cui ci si debba scuotere per tornare al proprio vero essere, ma l'impressione di grandezza e la commozione che colpiscono lo spettatore hanno per effetto, in realtà, di approfondire la sua *continuità con se stesso*. La mestizia tragica scaturisce dalla presa di coscienza di sé che lo spettatore opera. Nell'evento tragico egli ritrova se stesso, poiché ciò che in esso gli si fa incontro è il suo mondo come egli lo conosce nella propria tradizione religiosa o storica; e anche se per la coscienza di un'epoca posteriore – com'è il caso già di Aristotele, e poi, in modo netto, di Seneca o di Corneille – questa tradizione non vale più come indiscussa, tuttavia nel sopravvivere di queste opere e di questi argomenti tragici si ha ben più che il semplice sopravvivere di un modello letterario. Questo infatti non presuppone soltanto che lo spettatore abbia ancora dimistichezza col mito, ma implica anche che il linguaggio di tale mito sia ancora capace di raggiungerlo e toccarlo.

realmente. Solo in questo caso l'incontro con tale materiale tragico e con tali opere può divenire un incontro con se stessi.

Ciò che vale qui in questo modo per il tragico, si può dire in un senso anche molto più generale. Per il poeta, la libera invenzione è sempre solo un aspetto di una funzione mediatrice delimitata dall'esistere di una certa tradizione. Egli non inventa in modo libero la sua favola, anche se ciò è quanto si immagina. Piuttosto rimane valido anche oggi qualcosa del fondamento dell'antica teoria della *mimesis*. La libera invenzione del poeta è solo la rappresentazione di una verità comune, che si impone anche al poeta.

Non altrimenti stanno le cose per le altre arti, in particolare le arti figurative. Il mito estetico della libera fantasia creatrice, che trasforma l'*Erlebnis* in poesia, e il culto del genio che ad esso è legato, attesta soltanto che, nel secolo XIX, il patrimonio mitologico-storico della tradizione non è più un possesso comunemente e indiscutibilmente condiviso. Ma anche in questa situazione il mito estetico della fantasia e del genio creatore rappresenta una esagerazione che non resiste alla prova dei fatti. La scelta della materia e il modo di formarla continuano, come nelle altre epoche, a non essere un puro prodotto dell'arbitrio dell'artista o una pura espressione della sua interiorità. Invece l'artista fa appello a stati d'animo che trova già formati e sceglie in rapporto ad essi i mezzi che gli sembrano adatti a un certo effetto. Egli stesso, nel far ciò, appartiene alla stessa tradizione alla quale appartiene il pubblico a cui si rivolge e che si procura. In questo senso è vero che non è necessario che l'artista in quanto individuo consapevole sia esplicitamente cosciente di quello che fa e di che cosa dice la sua opera. Ma non è mai un mondo estraneo di magia, incantesimo e sogno quello in cui l'artista o lo spettatore è rapito nell'arte; è sempre solo il suo proprio mondo, e ad esso l'artista o lo spettatore vengono incorporati nella misura in cui più profondamente si riconoscono in esso. Rimane una continuità di senso, che connette l'opera d'arte con il mondo dell'esistenza e dalla quale neanche la coscienza estraniata di una società dominata da una falsa «cultura» si distacca mai totalmente.

Tiriamo le somme di tutto questo. Che cosa significa il modo d'essere estetico? Abbiamo cercato di mostrare, nel concetto del gioco e della trasfigurazione in forma che caratterizza il gioco dell'arte, qualcosa di generale: e cioè che la rappresentazione o, rispettivamente, l'esecuzione della poesia e della musica non è qualcosa di accidentale ma è invece essenziale. In esse si compie soltanto ciò che le opere stesse già sono: l'esistenza di ciò che da esse è rappresentato. La specifica temporalità dell'essere estetico, per cui esso ha il proprio essere solo nell'esser rappresentato, si concreta nel caso della esecuzione-ripetizione come fenomeno autonomo e individuato. ■

Come si vede bene nelle ultime battute del testo, Gadamer procede a una rivalutazione del concetto aristotelico della *mimesis* (che invece resta ai margini dell'estetica di Jauss) a cui sembra possibile riconoscere il valore di un'esperienza di verità solo a condizione di interpretarlo sullo sfondo di un'«ontologia dell'opera d'arte». La *mimesis* non è «libera invenzione» di un soggetto creativo ma «rappresentazione di una verità comune che si impone anche al poeta»: essa rientra nel movimento oggettivo e storico della comprensione (cioè nella *Wirkungsgeschichte*) e anzi lo dispiega in massimo grado legandolo alla forma dell'opera e al suo garantire una continuità di senso in forza di quella peculiare '*applicatio*' che consiste

nello stare al suo gioco riconoscendosene intimamente partecipi. È molto significativo, tuttavia, che per sottolineare questa esemplarità ontologica dell'opera d'arte Gadamer scelga proprio la tragedia. La tragedia sembra infatti portare alle estreme conseguenze la scoperta che si è tanto più partecipi del gioco dell'opera quanto più forte sia stata la tensione che si è aperta tra il primitivo rifiuto dei suoi contenuti (la rovina immeritata dell'eroe tragico) e la loro successiva riaffermazione attraverso la catarsi. Ciò significa che l'esperienza dell'opera d'arte è *propriamente* un'esperienza in quanto ha l'effetto di modificare colui che la fa. Ma questa modifica, a sua volta, non è che il *riconoscimento di una più originaria appartenenza*: infatti, «l'affermazione tragica è intelligenza del vero in virtù della continuità di senso in cui lo spettatore stesso si ricolloca». Così, in ultima analisi, l'esperienza di verità in cui l'opera ci immette grazie allo statuto ontologico della mimesi è un'esperienza che recupera per intero la sua dimensione pratica, in quanto la «continuità di senso» che l'opera domanda al suo interprete ha da fare con la presa d'atto della finitezza dell'azione umana e con la responsabile assunzione dell'insuperabile contingenza che l'affligge. Gadamer in tal modo riesce a farci di nuovo vedere quella saldatura tra l'artistico e il pratico (o se si vuole, tra giudizio estetico e mondo della *praxis*) che la modernità ha reso sempre più debole oppure ha estremizzato, come accade in Adorno, cancellandone però il radicamento nel terreno della saggezza etico-pratica (l'aristotelica *phronesis*). Ecco, per concludere, quanto Gadamer scrive in *VM* a proposito della verità dell'esperienza rifacendosi di nuovo all'esempio della tragedia per giocarlo, significativamente, contro Hegel:

Esperienza è dunque esperienza della finitezza umana. Sperimentato nel senso più autentico è colui che è consapevole di tale finitezza, che sa di non essere padrone del tempo e del futuro. L'uomo sperimentato, cioè, sa i limiti di ogni previsione e l'insicurezza di ogni progetto. In lui si attua tutto il valore di verità dell'esperienza. Se già ogni fase dell'esperienza è caratterizzata dal fatto che attraverso di essa l'uomo acquista una nuova apertura per esperienze ulteriori, ciò vale in maniera piena per l'ideale di un'esperienza compiuta e perfetta. In questa fase l'esperienza non giunge alla fine e non lascia il posto a una forma superiore di sapere (Hegel), ma piuttosto proprio qui l'esperienza si presenta nella sua interezza e autenticità. [...] L'esperienza insegna a riconoscere ciò che è effettuale (*wirklich*). Il riconoscimento di ciò che è quindi l'autentico risultato di ogni esperienza [...] Riconoscere ciò che è non significa qui conoscere ciò che in un certo momento è, ma la giudiziosa comprensione dei limiti entro i quali è ancora aperto un futuro per l'aspettativa e il progettare; o, più profondamente, comprendere che ogni aspettativa e ogni progetto degli esseri finiti sono finiti e limitati (*VM*, 413).

3. Ricoeur

La ripresa dei concetti della poetica antica – centrale, come si vede, nella riflessione estetica sviluppata in ambito ermeneutico – procede dunque in parallelo con la riabilitazione delle implicazioni etico-pratiche dell'esperienza dell'arte. Arte, verità e *praxis* realizzano anzi, in Gadamer, un intreccio che ha la capacità di gettare luce sul concetto stesso di esperienza, inteso, contro Hegel, come un processo di trasformazione che non potrebbe in nessun modo raggiungere una mediazione totale perché, piuttosto, la sua figura più compiuta coincide col riconoscimento di questa impossibilità. In questa prospettiva è ora necessario prendere in esame il contributo offerto da Paul Ricoeur (n. 1913).

Il problema che ci interessa – e a cui limiteremo la nostra discussione – è affrontato da Ricoeur in una vasta opera articolata in tre volumi e dedicata, come suona il suo titolo, al rapporto tra *Tempo e racconto* (TR). La questione della *mimesis* vi assume un'assoluta rilevanza in quanto Ricoeur rilegge il concetto aristotelico alla luce di una tesi fortemente originale, quella secondo cui «tra l'attività di raccontare una storia e il carattere temporale dell'esperienza umana esiste una correlazione che non è puramente accidentale, ma presenta una forma di necessità transculturale», cosicché «il tempo diviene tempo umano nella misura in cui viene espresso secondo un modulo narrativo, e [...] il racconto raggiunge la sua piena significazione quando diventa una condizione dell'esistenza temporale» (TR, 91). Nella *mimesis* narrativa, di cui Aristotele ci ha fornito un modello tuttora valido, ha luogo pertanto una fondamentale esperienza di verità che, seguendo quanto abbiamo appreso dalla riflessione gadameriana sul concetto di esperienza, potremmo definire come un'esplorazione della complessità del tempo umano tale da modificare, in chi la fa, la comprensione del carattere finito e dei limiti a cui è sottoposta l'azione dell'uomo. È questo il punto che caratterizza l'intimo valore etico-pratico che Ricoeur individua nella *mimesis* e sottolinea costantemente nel suo libro: il tempo umano, il tempo «dell'agire e del patire» è bensì sottoposto a limiti insuperabili, e tuttavia la sua esplorazione narrativa consente innumerevoli «variazioni immaginative» tali da restituire al mondo finito della *praxis* un'insospettabile ricchezza di modelli di comprensione (e in questo porre l'accento sulla *pluralità* e sulla *determinatezza* si fa apprezzare un

significativo elemento di distanza rispetto alle conclusioni di Gadamer il quale, come si è visto nell'ultimo brano citato, mira a universalizzare la comprensione del carattere finito dell'esperienza). Nello sforzo teorico di Ricoeur, dunque, sembra lecito cogliere la più radicale riabilitazione e riattualizzazione delle valenze etico-pratiche della poetica antica, se è vero che il concetto aristotelico si dimostra capace di estendere la sua esplicatività fino alla forma moderna del romanzo (come Ricoeur dimostra, tra l'altro, con tre illuminanti analisi dedicate rispettivamente a Virginia Woolf, Thomas Mann e Marcel Proust, nelle quali, ancora una volta, al centro dell'attenzione è proprio la *diversità* delle esperienze temporali che i tre romanzi ritagliano sullo sfondo comune della finitezza del tempo).

Il punto di partenza di Ricoeur è duplice: da un lato è facile convenire sul carattere intimamente temporale dell'esperienza umana, dall'altro si deve però constatare che ogni tentativo di risolvere questa temporalità in un pensiero speculativo del tempo – a cominciare da quelli più prestigiosi, che Ricoeur riconosce in Agostino e in Kant, in Husserl e in Heidegger – è destinato a incappare in aporie insuperabili. Il senso essenziale di questa «aporetica del tempo» consiste nel fatto che il pensiero filosofico non può evitare di presupporre, pur se in modo tacito o inavvertito, proprio quelle concezioni ordinarie del tempo (il tempo cosmico, il tempo dei calendari, l'istante puntuale) dalle quali mirava a differenziarsi in nome di una concezione più originaria. In realtà Ricoeur ritiene che un'«aporetica» del tempo sia costitutiva e non risolvibile in un modello teorico. Accade però che le aporie del tempo, refrattarie a ogni *spiegazione* teoretica, possano essere raccolte in una *comprensione* narrativa. Per esplorare le aporie del tempo, in altri termini, bisogna comporre intrecci narrativi: «la speculazione sul tempo è una ruminazione non conclusiva alla quale replica solo l'attività narrativa» (*TR*, 21). Ma l'attività narrativa, a sua volta, non si configura in una *sintesi logica* bensì in una *sintesi poietica* (cioè, alla lettera, in una com-posizione dell'eterogeneo in forme sensibili), che non fa appello – e il punto è assolutamente decisivo – alle risorse della *theoria* bensì a quelle della *phronesis*. Ecco dunque apertamente enunciata la determinazione pratica della *poiesis* narrativa intesa come «replica» poietica alle aporie della speculazione sul tempo. Ricoeur l'argomenterà attraverso una persuasiva rilettura della *Poetica* di Aristotele e delle sue

nozioni centrali: il *mythos* (o intreccio narrativo di azioni), la *mimesis* (o rappresentazione del *mythos*) e la *systasis* (o composizione mimetica dell'azione). Soffermiamoci su questi concetti prima di cederli la parola.

Che cos'è il *mythos*? È una connessione di fatti (*pragmaton*) tramandata in un racconto. Diciamo: la storia di Edipo. Che cos'è la *mimesis*? Prendendo le distanze da Platone, Aristotele – come abbiamo già avuto modo di vedere in dettaglio – intese la *mimesis* come la messa in stato di rappresentazione del *mythos*, e cioè come la conversione di questa storia tramandata in una particolare composizione (*systasis*) di azioni. Diciamo: la tragedia di Sofocle *Edipo re*. La *systasis*, dunque, è il modo in cui la *poiesis* tragica ricompone il nesso tra le azioni della storia tramandata al fine di offrirne una *mimesis*. Ma che cosa ci si aspetta da questa ricomposizione mimetica? A quale effetto essa mirerebbe? Precisamente a far nascere il necessario dall'accidentale, a portare lo spettatore che ha seguito la *systasis* – e grazie al fatto di averla seguita – al riconoscimento che, nonostante il loro carattere imprevedibile e discordante, 'le cose stanno proprio così'. Al riconoscimento, insomma, che nella *mimesis* si rappresenta la verità dell'azione. Così, Edipo si trova a dover pagare le conseguenze di un errore (*hamartia*) di cui nessuno potrebbe logicamente incolparlo. E nondimeno la *mimesis* tragica ottiene proprio questo effetto: che una cosa illogica, una cosa che nessuna teoria potrebbe spiegare, viene com-posta in modo da risultare riconosciuta come una verità pratica, e cioè come quella peculiare incertezza che fa parte dell'azione umana e del suo essere esposta alle contingenze e al caso, alla fortuna e alla sfortuna. Abbiamo già ascoltato in Gadamer un argomento molto simile a questo, ma bisogna ammettere che la rilettura ricoeuriana di Aristotele ce ne espone il rilievo etico-pratico in modo non solo più perspicuo ma anche più intimamente connesso con l'azione veritativa della *mimesis* nel suo deciso orientarsi sulla *particolarità* dei casi e sulla *pluralità* intrinseca al mondo dell'azione.

Ciò trova conferma nell'importante riesame della *catarsi*. Vediamo in che modo. La *mimesis* tragica, come sappiamo, deve estendere la sua coerenza compositiva anche e soprattutto sugli elementi fortuiti dell'azione, facendoli accettare (riconoscere) allo spettatore come veri. Il processo assume particolare rilievo per le passioni (cioè per le emozioni violente legate all'irrompere delle conseguenze imprevedibili dell'azione, come la

rovina dell'eroe). Il compito della composizione tragica è dunque quello di costruire la risposta affettiva dello spettatore, il quale dev'essere portato nella condizione di esercitare il suo atto di riconoscimento anche su ciò che gli viene presentato come imprevisto e inquietante, tale da suscitare *eleos* e *phobos*, compassione e timore. La *poiesis* compositiva della *mimesis* ha dunque l'effetto di portare lo spettatore all'*esperienza chiarificante* – è questo il significato della *katharsis* secondo Ricoeur – per cui il fatto che l'errore conduca alla rovina il personaggio tragico viene sentito e riconosciuto come qualcosa che, pur contro ogni aspettativa, è tuttavia vero e necessario sul piano della *praxis*.

Comincia qui a profilarsi un senso della catarsi da cui Ricoeur trarrà importanti conseguenze: la catarsi appare, infatti, come un effetto che è costruito integralmente dalla composizione ma ha il suo compimento nello spettatore. Un effetto che è tutto in carico alla *mimesis*, ma deborda nel mondo dello spettatore. Ciò consente a Ricoeur un ulteriore approfondimento del significato della *mimesis*. Se è vero infatti che la *mimesis* va intesa, sotto il segno della *poiesis*, come una *rottura* che apre lo spazio della rappresentazione e sospende i rapporti col mondo reale, è anche vero che la composizione del testo tragico è *mimesis praxeos*, messa in stato di rappresentazione dell'azione umana: e ciò implica, fa notare Ricoeur, che l'inclusione del termine *azione* sia nell'orizzonte reale (di cui si occupa l'etica), sia nell'orizzonte della rappresentazione (di cui si occupa la poetica) determini la *mimesis* non solo come rottura ma anche come legame.

Detto altrimenti: la *mimesis dell'azione* comporta necessariamente un riferimento *a monte*, vale a dire un riferimento a una previa intelligenza narrativa dei caratteri propri del mondo dell'agire e del patire. Ma non basta: la catarsi – cioè la capacità di organizzare le passioni costruendo un effetto che trova il suo compimento solo nello spettatore – ci autorizza a parlare anche di un riferimento, altrettanto necessario, *a valle*: un esito della *mimesis* come *ritorno* nel mondo dell'agire e del patire. Così Ricoeur potrà parlare di una «triplice mimesis»: *Mimesis I* intesa come *prefigurazione* del mondo dell'agire e del patire; *Mimesis II*, o *configurazione*, intesa come quell'attività poetica che ricompone le discordanze, l'opacità, il disordine di questo mondo tramite figure complesse di coerenza (o *systasis*); *Mimesis III*, o *rifigurazione*, intesa come il riordinamento dell'orizzonte

dell'esperienza pratica nel quale trova effettivo compimento l'intero processo rappresentativo.

■ Ricoeur, *La triplice 'mimesis'*

Vorrei ritornare, per concludere, sul problema della *mimesis*, che è il secondo centro di interesse nella mia lettura della *Poetica*. E non mi pare che il problema sia risolto con le equivalenze del tipo: «imitazione (o rappresentazione) di azione» e «connessione dei fatti». Non voglio con questo negare il valore di tali equazioni. Non v'è dubbio che il senso prevalente della *mimesis* è proprio quello che viene istituito mediante l'accostamento al *mythos*: se continuiamo a tradurre *mimesis* con imitazione, bisogna allora intenderla esattamente come il contrario del ricalco di un reale preesistente e parlare invece di imitazione creatrice. E se traduciamo *mimesis* con rappresentazione, non bisogna, con questo termine, pensare ad una sorta di reduplicazione di presenza, come si potrebbe ancora pensare nel caso della *mimesis* platonica, bensì nei termini della rottura che apre lo spazio della finzione. L'artefice delle parole non inventa cose, ma soltanto delle quasi-cose, inventa del come-se. In tal senso, il termine aristotelico di *mimesis* è l'emblema di questa operazione che, detta con un vocabolario d'oggi, instaura la letterarietà dell'opera letteraria.

Eppure l'equazione tra *mimesis* e *mythos* non esaurisce il senso dell'espressione *mimesis praxeos*. Si può certo costruire – come anche noi abbiamo fatto altrove – il genitivo oggettivo come correlato noematico dell'imitazione (o della rappresentazione) e assimilare tale correlato all'espressione completa: «connessione dei fatti», di cui Aristotele fa il «che cosa» – l'oggetto – della *mimesis*. Ma l'appartenenza del termine *praxis* ad un tempo all'ambito reale di cui si occupa l'etica, e all'ambito immaginario di cui si occupa la *poetica*, fa pensare che la *mimesis* non abbia solo una funzione di rottura ma anche di legame, che fissa appunto lo statuto di trasposizione «metaforica» del campo pratico mediante il *mythos*. Se questo è vero, allora occorre preservare nella stessa significazione del termine *mimesis* una referencia a ciò che sta a monte della composizione poetica. Chiamo questa referencia *mimesis* I per distinguerla da *mimesis* II – la *mimesis*-creazione – che resta la funzione cardine. Spero di poter mostrare nel testo stesso di Aristotele gli indizi sparsi di tale referencia a ciò che sta a monte della composizione poetica. Ma non è tutto: la *mimesis* che è, non dimentichiamolo, una attività, l'attività mimetica, non trova il termine al quale si rivolge il suo dinamismo nel solo testo poetico, ma anche nello spettatore e nel lettore. C'è così un dato che è a valle rispetto alla composizione poetica, che chiamo *mimesis* III, e anche di questo elemento cercherò le tracce nel testo della *Poetica*. Situando in tal modo il salto dell'immaginario entro le due operazioni che costituiscono ciò che sta a monte e a valle della *mimesis*-invenzione, non penso di attenuare, anzi di arricchire, il senso stesso dell'attività mimetica operante nel *mythos*. Spero di poter mostrare che essa ricava la sua intelligibilità dalla sua funzione di mediazione, che è quella di condurre da ciò che sta a monte del testo a ciò che sta a valle, grazie alla sua capacità di nuova figurazione.

Nella *Poetica* non mancano le referenze alla comprensione dell'azione – e anche delle passioni – che l'*Etica* espone. Tali referenze sono implicite, mentre la *Retorica* inserisce nel proprio testo un vero e proprio «Trattato delle passioni». La differenza è chiara: la retorica sfrutta queste passioni, mentre la poetica opera la trasposizione dell'agire e del patire umani in forma poetica.

Il capitolo successivo fornirà una idea più completa della comprensione dell'ordine dell'azione che l'attività narrativa implica. Il modello tragico, in quanto modello limitato di narratività, dipende, in parte, da questa pre-comprensione. Il *mythos* tragico svolgendosi attorno a dei rovesci di fortuna e solo nel senso del passaggio dalla felicità all'infelicità, è una esplorazione delle vie

grazie alle quali l'azione, contro ogni aspettativa, getta gli uomini di valore nell'infelicità. Funziona così da contrappunto all'etica che insegna come l'azione, mediante l'esercizio delle virtù, conduca alla felicità. Al tempo stesso prende a prestito dalla pre-cognizione dell'azione solo i suoi aspetti etici.

Anzitutto il poeta ha sempre saputo che i personaggi che rappresenta sono «persone che agiscono» (48 a 1); ha sempre saputo che «carattere è quell'elemento per cui alle persone che agiscono attribuiamo o questa o quella qualità» (50 a 4); ha sempre saputo che «queste persone non possono essere altrimenti che o nobili o ignobili» (48 a 2). La parentesi che segue questa frase è una parentesi etica: «Perché i due unici criteri su cui si fonda la diversità dei caratteri possiamo pur dire che siano sempre questi, e tutti gli uomini infatti differiscono nel carattere in quanto sono virtuosi o non virtuosi» (48 a 2-4). L'espressione «tutti» (*pantes*) è il segno di *mimesis* I nel testo della *Poetica*. Nel capitolo dedicato ai caratteri (capitolo XV) «il carattere che il poeta si è proposto di rappresentare» (54 a 27), è l'uomo secondo l'etica. Le qualificazioni etiche vengono dal reale. Ciò che invece dipende dall'imitazione o dalla rappresentazione è l'esigenza logica di coerenza. Nella stessa linea, si dice che la tragedia e la commedia differiscono perché «l'una tende a rappresentare personaggi peggiori, l'altra migliori degli uomini di oggi (*ton nyn*)» (48 a 16-18): secondo tratto di *mimesis* I. Che quindi i caratteri possano essere migliorati o peggiorati dall'azione, è ben noto al poeta, anzi è per lui un presupposto: «Dico poi carattere quell'elemento per cui alle persone che agiscono attribuiamo questa o quella qualità» (50 a 6).

In una parola, perché si possa parlare di «spostamento mimetico», di «trasposizione» quasi metaforica dall'etica alla poetica, bisogna concepire l'attività mimetica come legame e non solo come rottura. È il movimento stesso da *mimesis* I a *mimesis* II. Se non v'è dubbio che il termine *mythos* segni la discontinuità, il termine *praxis*, in forza della sua duplice pertinenza, assicura la continuità tra i due ambiti, quello etico e quello poetico, dell'azione.

Un rapporto analogo di identità e differenza potrebbe senza dubbio essere riconosciuto tra i *pathe* ampiamente descritti nel secondo libro della *Retorica* e il *pathos* – «catastrofe, effetto violento» – di cui l'arte tragica fa una parte dell'intrigo (52 b 9 sgg.).

Bisogna forse portare più a fondo la ripresa dell'etica nella poetica. Il poeta non trova soltanto nel suo fondo culturale una implicita categorizzazione del campo pratico, bensì una prima messa in forma narrativa di tale campo. Se i poeti tragici, a differenza degli autori di commedia che si permettono di dare come supporto ai loro intrighi dei nomi presi a caso, «si attengono ai nomi già fissati dalla tradizione (*genomenon*)» (51 b 15), ciò vuol dire che il verosimile – dato obbiettivo – deve essere anche *persuasivo* (*pithanon*) (51 b 16) – dato soggettivo. La connessione logica del verosimile non potrebbe quindi esser separata dai vincoli culturali dell'accettabile. Certo, ancora una volta, l'arte qui segna una rottura: «Se poi capiti a un poeta di poetare su fatti realmente accaduti (*genomena*), costui non sarà meno poeta per questo» (51 b 29-30). Ma, senza trasmissione di miti, non vi sarebbe nulla da trasporre poeticamente. Chi dirà la inesauribile sorgente di violenza trasmessa dai miti e che il poeta traspone nell'effetto tragico? E tale effetto tragico non è forse massimamente espresso in quelle storie trasmesse a proposito di certe grandi famiglie come gli Atridi, il casato di Edipo...? Non è allora un caso se Aristotele, tanto preoccupato dell'autonomia dell'atto poetico, raccomandi al poeta di continuare ad attingere in questo tesoro quella materia che desta pietà e terrore.

Quanto al criterio del verosimile, mediante il quale il poeta distingue i suoi intrighi dalle storie ricevute dalla tradizione – siano esse realmente accadute o semplicemente tramandate grazie appunto alla tradizione – è difficile individuarlo in una pura «logica» poetica. L'allusione che abbiamo appena fatto al suo nesso con ciò che è «persuasivo» lascia intendere che anche

quest'ultimo sia in un certo modo ricevuto. Ma questo problema riguarda piuttosto le questioni concernenti *mimesis* III che affrontiamo subito.

A prima vista sembra che la *Poetica* non ci offra molti dati circa ciò che sta a valle rispetto alla composizione poetica. A differenza della *Retorica* che subordina l'ordine del discorso ai suoi effetti sull'uditorio, la *Poetica* non presenta alcun interesse esplicito per la comunicazione dell'opera al pubblico. Anzi lascia intravedere una sorta di reale impazienza nei confronti dei vincoli legati alla istituzione dei concorsi (51 a 7) e più ancora nei confronti del cattivo gusto del pubblico ordinario (capitolo XXV). La recezione dell'opera non è quindi una categoria dominante nella *Poetica* che è piuttosto un trattato relativo alla composizione, senza quasi interesse alcuno per colui che ne è destinatario.

Le osservazioni che ora raccolgo sotto il titolo di *mimesis* III sono tanto più preziose quanto più rare. Stanno ad attestare l'impossibilità per una poetica che ha posto l'accento principale sulle strutture interne del testo, di rinchiudersi nella chiusura del testo.

Ecco la linea che vorrei seguire: la *Poetica* non parla di struttura bensì di strutturazione; ora la strutturazione è una attività orientata che ha il suo compimento solo nello spettatore o nel lettore.

Fin dall'inizio, il termine *poiesis* lascia l'impronta del proprio dinamismo su tutti i concetti della *Poetica* trasformandoli in concetti operativi: la *mimesis* è una *attività* rappresentativa, la *systasis* (o *synthesis*) è l'operazione che permette di collocare i fatti in sistema e non il sistema stesso. Inoltre, il dinamismo (*dynamis*) della *poiesis* viene inteso, fin dalle prime righe della *Poetica*, come esigenza di perfezione (47 a 8-10); è tale dinamismo che esige, al capitolo VI, che l'azione sia condotta fino al suo compimento (*teleios*). Certo, tale compimento è quello dell'opera, del suo *mythos*; ma è attestato solo dal «diletto proprio» (53 b 11) della tragedia che Aristotele indica come il suo *ergon* (52 b 30), il suo «effetto proprio» (Golden, *op. cit.*, p. 21, traduce: *the proper function*). Per conseguenza, tutti gli abbozzi di *mimesis* III nel testo di Aristotele sono relativi a questo «diletto proprio» e alle condizioni per la sua produzione. Vorrei mostrare come questo piacere è ad un tempo costruito nell'opera e realizzato al di fuori di essa. Esso unisce l'interno all'esterno e richiede di considerare in termini dialettici questo rapporto tra l'interno e l'esterno, rapporto che la poetica moderna riduce troppo sbrigativamente a semplice disgiunzione, in nome di un preteso divieto che la semiotica pronunciarebbe nei confronti di tutto ciò che è considerato extra-linguistico. Come se il linguaggio non fosse, da sempre, gettato fuori di sé dalla sua veemenza ontologica! Possiamo trovare nell'*Etica* una buona guida per connettere in modo corretto la dimensione interna e quella esterna dell'opera. È la teoria stessa del piacere. Se applichiamo all'opera letteraria quello che Aristotele dice del piacere nei libri VII e X dell'*Etica Nicomachea*, e cioè che esso procede da una azione non impedita e che si aggiunge all'azione compiuta come un supplemento che ne è il coronamento, bisogna comprendere in modo analogo la finalità interna della composizione e la finalità esterna della sua ricezione.

Il piacere di apprendere e, in effetti, il primo elemento del piacere del testo. Aristotele lo considera un corollario del piacere che noi proviamo nei confronti delle imitazioni o rappresentazioni, piacere che è una delle cause naturali dell'arte poetica, secondo l'analisi genetica del capitolo IV. Ora Aristotele unisce all'arte di apprendere quella di «scoprire e riconoscere che cosa ogni immagine rappresenti, come se per esempio davanti a un ritratto uno esclamasse: sì, è proprio lui» (48 b 17). Il piacere di apprendere è quindi quello di riconoscere. È quel che fa lo spettatore quando riconosce nell'*Edipo* l'universale che l'intrigo genera grazie alla sola composizione. Il piacere del riconoscimento è quindi ad un tempo costruito nell'opera e sentito dallo spettatore.

Questo piacere del riconoscimento, a sua volta, è il frutto del piacere che lo spettatore avverte nella composizione secondo il necessario e il verosimile. Ora tali criteri «logici» sono a loro volta costruiti nell'opera ed esercitati dallo spettatore. Abbiamo già fatto cenno, parlando dei casi estremi di consonanza dissonante, al nesso che Aristotele stabilisce tra il verosimile e l'accettabile – il «persuasivo» – categoria dominante della *Retica*. È così quando il para-dossale deve esser compreso nella successione causale espressa nella formula «un fatto in conseguenza di un altro». E ancor più quando l'epopea accoglie, l'*alogon*, l'irrazionale, che invece la tragedia deve evitare. Il verosimile, sotto la pressione dell'inverosimile, viene portato fino al suo punto di rottura. Non si dimentichi quello stupefacente precetto: «L'impossibile verosimile è da preferire al possibile non credibile» (60 a 26-27). E quando, nel capitolo successivo (XXV), Aristotele fissa le norme che devono guidare il critico nella soluzione dei «problemi», elenca le cose rappresentabili sotto tre voci: «o come esse furono o sono, o come si dice e si crede che siano, o come dovrebbero essere» (60 b 10-11). Ora, la realtà presente (e passata), l'opinione e il dover essere non stanno forse ad indicare l'ambito stesso del credibile disponibile? Tocchiamo qui uno degli elementi più nascosti del piacere di riconoscere, cioè il criterio del «persuasivo» i cui contorni sono quelli stessi dell'immaginario sociale (gli ultimi commentatori francesi dicono molto bene: «Il persuasivo non è altro che il verosimile considerato nel suo effetto sullo spettatore e, quindi, l'ultimo criterio della *mimesis*», p. 382). È vero che Aristotele fa esplicitamente del persuasivo un attributo del verosimile che è, a sua volta, la misura del possibile in poesia («è credibile ciò che è possibile», 51 b 16). Ma quando l'impossibile – figura estrema della discordanza – minaccia la struttura, non è forse il persuasivo che diventa la misura dell'impossibile accettabile? «Riguardo alle esigenze della poesia, bisogna tener presente che cosa impossibile ma credibile, è sempre da preferire a cosa incredibile anche se possibile» (61 b 10-11). L'«opinione» (*ibid.*) è qui l'unico criterio: «L'irrazionale può essere giustificato mostrando che si trova d'accordo con quel che si dice comunemente» (61 b 14).

Così, grazie alla sua stessa natura, l'intelligibilità tipica della consonanza dissonante, quella che Aristotele pone sotto il segno del verosimile, è il prodotto comune dell'opera e del pubblico. Il «credibile» nasce dal loro incrocio.

Ancora, è nello spettatore che le emozioni propriamente tragiche si amplificano. Così il piacere proprio della tragedia è il piacere prodotto da terrore e pietà. In nessuna altra situazione è possibile cogliere meglio il passaggio dall'opera allo spettatore. Da un lato, in effetti, il pietoso e il terribile – come aggettivi – caratterizzano i «fatti» stessi che il *mythos* compone in modo unitario. In questo senso, il *mythos* imita o rappresenta il pietoso e il terribile. Ma come li porta al livello della rappresentazione? Appunto facendoli uscire dalla (*ex*) connessione dei fatti. Ecco quindi il terrore e la pietà iscritti *nei* fatti *grazie* alla composizione, nella misura in cui essa passa *attraverso* il filtro dell'attività rappresentativa (53 b 13). Ciò che è vissuto dallo spettatore deve, anzitutto, essere costruito nell'opera. In questo senso, si potrebbe dire che lo spettatore ideale di Aristotele è un *implied spectator* nel senso in cui Wolfgang Iser parla di un *implied reader*, ma uno spettatore di carne, capace di godimento.

A questo proposito, sono d'accordo con le interpretazioni convergenti della *katharsis* date da Else, Golden, James Redfield, Dupont-Roc e Jean Lallot. La *katharsis* è una purificazione – meglio, come pensano questi ultimi autori, una epurazione – che ha luogo nello spettatore. Consiste precisamente in questo che il «piacere proprio» della tragedia deriva dalla pietà e dal terrore. Consiste quindi nella trasformazione in piacere della pena che accompagna tali emozioni. Ma questa alchimia soggettiva è costruita *entro* l'opera *mediante* l'attività mimetica. Essa deriva dal fatto che gli incidenti che generano pietà e terrore sono, come abbiamo detto, portati a livello di rappresentazione. Ora, questa rappresentazione poetica delle emozioni risulta a sua

volta dalla stessa composizione. In questo senso non è eccessivo dire, con gli ultimi commentatori, che l'epurazione consiste anzitutto nella costruzione poetica. Altrove ho suggerito di considerare la *katharsis* come parte integrante del processo di metaforizzazione che unisce conoscenza, immaginazione e sentimento. In tal senso la dialettica dell'interno e dell'esterno raggiunge il suo punto culminante nella *katharsis*: sperimentata dallo spettatore essa è costruita nell'opera; ecco perché Aristotele può includerla nella sua definizione della tragedia, pur senza dedicarle una analisi distinta: «Mediante (*dia*) una serie di casi che suscitano pietà e terrore, ha per effetto di sollevare e purificare l'animo da siffatte passioni» (49 b 28).

Riconosco certo che le allusioni che la *Poetica* riserva al piacere che nasce dal comprendere e al piacere derivante da situazioni che suscitano terrore e pietà – nella *Poetica* formano un unico godimento – costituiscono soltanto l'abbozzo di una teoria di *mimesis* III. Quest'ultima trova la sua pienezza solo quando l'opera dispiega *un mondo* che il lettore si appropria. Questo mondo è un mondo culturale. L'asse principale di una teoria della referenza a valle rispetto all'opera, passa quindi per il rapporto tra poesia e cultura. Come dice con grande fermezza James Redfield nella sua opera *Nature and Culture in the Iliad*, le due relazioni inverse che si possono stabilire tra questi due termini, «must be interpreted... in the light of a third relation: the poet as a maker of culture» (Prefazione, p. xi). La *Poetica* di Aristotele non entra in questo ambito. Ma essa situa lo spettatore ideale, meglio ancora il lettore ideale: la sua intelligenza, le sue emozioni «epurate», il suo piacere, nel punto di congiunzione tra l'opera e la cultura che quest'ultima crea. È in tal modo che la *Poetica* di Aristotele, nonostante il suo interesse quasi esclusivo per la *mimesis*-invenzione, ci fornisce l'abbozzo di una analisi della attività mimetica in tutta la sua ampiezza.



Ricoeur ha il merito di ricavare dalla sua rilettura della *Poetica* aristotelica una rappresentazione assai convincente della circolazione necessaria che si stabilisce tra l'universo della finzione mimetica e l'universo della *praxis*. Questa circolazione è necessaria a duplice titolo: in primo luogo, perché se non intendessimo la *mimesis* al tempo stesso come rottura e come legame ci precluderemmo la possibilità di spiegarci come mai ne comprendiamo il ruolo di ordinamento configurante. L'ordine del mimetico si innesta su un ordine pratico precedente, da cui desume i criteri essenziali di intelligibilità. In secondo luogo, perché, a meno di un *ritorno* nel mondo dell'agire e del patire (a meno di un'*applicatio*, nel senso di Gadamer), la configurazione mimetica resterebbe parimenti incomprensibile proprio nei suoi tratti di riordinamento. È il fatto stesso della comprensione, in altri termini, a far la spola tra il reale e il finzionale e l'opera mimetica offre un modello di coerenza testuale nell'esatta misura in cui presuppone un mondo reale e ne dispiega uno diversamente abitabile. Ma ciò significa, infine, che l'offerta mimetica è, eminentemente, un'esperienza di verità: essa infatti avrà modificato chi l'ha compiuta nell'esatta misura in cui avrà ricostituito il mondo dell'agire

e del patire come il correlato, inesauribile, di una comprensione mai ultimativa. La definizione kantiana dell'esperienza dell'arte come un «indurre a pensare», come un'esperienza che 'dona' pensiero, non potrebbe giovare di una più ampia e perspicua esplicitazione del suo radicarsi (forse inavvertito) nel *mythos*: viene qui in chiaro, infatti (e questo tema dovrà guidarci nella nostra conclusione), che all'arte dev'essere riconosciuta la capacità (ampia o modesta poco importa) di rimettere il pensiero nella condizione di incontrare se stesso nel suo 'altro' (il mondo reale) e di restituirlo in tal modo a quella condizione di stupore, a quel *thaumazein*, che del pensiero è né più né meno che l'atto di nascita sull'occasione di un'*aisthesis* o di un *pathos* oggettivi. Non sarà inutile allora, da ultimo, richiamare l'attenzione sul fatto che in Ricoeur, non meno che in Gadamer (e al contrario di Jauss), l'intero orizzonte di comprensibilità di ciò che ci appare ancora suscettibile di essere chiamato 'arte' può prescindere del tutto dal riferimento a un *Erlebnis* soggettivo: ciò significa, forse, che l'uscita dall'impasse soggettivistica della modernità – e con ciò stesso dalla diagnosi hegeliana sul carattere di passato dell'arte – può compiersi, o si va già compiendo, sotto il segno di un nuovo vincolo tra *mimesis* e *praxis*, tra estetica e filosofia pratica.

Conclusione

Il nostro itinerario non potrebbe dirsi davvero compiuto se non tornassimo a gettare uno sguardo sul presente per vedere in che cosa vi trovi conferma, e in che cosa invece richieda un supplemento di indagine, l'interpretazione dell'arte che ci si è via via riproposta come la più costante e insieme la più soggetta a un non preventivabile accadere storico. Secondo questa interpretazione, l'arte si oppone alla tendenza – ricorrente, come si è potuto vedere, nello sviluppo del pensiero occidentale – a confinare il sensibile in un ruolo residuale o di subordine. Ma essa lo fa, appunto, in modo contingente e donativo, e cioè arrischiando sempre di nuovo le ragioni del sensibile in uno spazio intermedio in cui quest'ultimo contrae relazioni imprevedibili con l'idealità e il pensiero. Che poi questo spazio dia origine a un'esperienza di verità – o, più radicalmente, ne sia l'origine – si vede dal fatto che, proprio in virtù della sua medietà, il sensibile e l'ideale – o, di volta in volta, il *mythos* e il *logos*, l'*aisthesis* e la *theoria*, il dionisiaco e l'apollineo, l'immaginazione e la ragione, la terra e il mondo ecc. – ci vengono offerti dall'arte nella figura di una relazione istitutiva che precede e consente ogni successiva separazione e determinazione di autonomia. È l'accadere dell'arte, in altri termini, a informarci, di volta in volta, su che cos'è 'sensibile' e su che cos'è 'ideale', perché i due termini non sussistono se non in forza della relazione originaria che li istituisce e che nessun pensiero potrebbe anticipare.

Così, ciò che è venuto in chiaro dal confronto delle tesi di Hegel con quelle di Nietzsche e delle tesi di Platone con quelle di Aristotele – e che successivamente è stato riconosciuto nella quasi totalità delle testimonianze raccolte (e, certo, nelle più decisive: da quella di Kant a quella di Heidegger) – è che in ultima analisi la platonica *palaia diaphora* – la discordia immemorale di arte poetica e filosofia, *mythos* e *logos* – non

dev'essere pensata come l'origine di un necessario divergere bensì come l'origine di un teso fronteggiarsi e coappartenersi che l'arte si è autorizzata a far liberamente accadere secondo i più diversi proporzionamenti reciproci. Ma è anche venuto in chiaro che nessuno di questi proporzionamenti potrebbe accreditarsi come la misura più adeguata, giungendo a comporre la contesa a vantaggio esclusivo di uno dei due contendenti. Nella rilettura dell'estetica kantiana effettuata da Schiller (ma il tema aveva già impegnato Vico) si è resa evidente, infatti, la natura tutt'altro che ineluttabile della separazione tra senso e ragione che sembra caratterizzare la *Weltanschauung* del moderno in termini di contrazione e anchilosi della sensibilità: l'imporsi di una razionalità 'calcolante' è un effetto distorto del progresso, un effetto necessario ma transitorio ed emendabile perché l'uomo non può lavorare contro se stesso e le ragioni del sensibile non smettono di cercare e, quando serve, di azzardare nuove opportunità; sia pure – secondo la penetrante interpretazione schilleriana – dovendo ormai investire in un compito storico e in un progetto politico quella che resta pur sempre, per lui, una condizione necessaria dell'umanità.

Molte direttrici dell'estetica convergono su questa linea largamente rappresentativa del moderno, dall'idea di una mitologia della ragione fino alla crociana circolarità della vita dello spirito; per contro, in nessun momento dell'intero percorso si è davvero potuto constatare che il differire di senso e ragione abbia potuto risolversi, hegelianamente, in una *Aufhebung*. È vero, piuttosto – o meglio è *un'esperienza di verità* – che la *palaia diaphora* non è una condizione intemporale ma qualcosa che si dà storicamente, e che l'arte (è stato in particolare Heidegger a metterci su questo avviso) ha per lungo tempo assolto al compito di farla apparire di volta in volta secondo figure significative. È dunque una costante dell'intera vicenda dell'Occidente che qualcosa come l'arte abbia via via fornito all'essere storico le sue coordinate fondamentali, configurando liberamente (cioè anche: arrischiando senza garanzie) le risposte decisive alla domanda su che cos'è l'uomo e su come è fatto il mondo umano di cui l'uomo fa esperienza. Tanto che non riusciremmo a immaginare una comunità storica che avesse rinunciato a questa decisiva esperienza di autocomprensione senza averla già sostituita, magari inavvertitamente, con qualcosa di analogo. È per questo, d'altronde, che l'interpretazione di

Hegel è al tempo stesso così illuminante e così insoddisfacente: è illuminante perché presenta con assoluta limpidezza lo stato di frammentazione e subalternità dell'arte moderna; è insoddisfacente perché non sa riconoscere, proprio in questa dispersione e in questo abbassamento, uno dei modi in cui l'arte è forse ancora capace di assolvere al suo compito veritativo.

Torneremo su quest'ultimo punto nelle battute conclusive. Qui invece si dirà che, per quanto si possa diffidare delle generalizzazioni, una conclusione di carattere generale sembra comunque imporsi: l'arte si è incaricata di difendere storicamente le ragioni del sensibile elaborandole secondo il più ampio diapason, dal salvataggio erotico della bellezza a quello mimetico e *phronetico* della contingenza; dall'evento percettivo elementare alla forza incoercibile del pulsionale; dall'immaginazione al gusto. Ma lo ha comunque fatto in una relazione vincolante (benché del tutto libera nel suo accadere contingente) con un orizzonte dell'idealità inteso, ugualmente, secondo la più ampia declinazione: dall'universale dialettico di Aristotele al sapere empirico di Leonardo; dall'idea razionale nel senso di Kant al valore espositivo nel senso di Benjamin; dalla concettualità hegeliana alla negatività adorniana. Cosicché la stessa, preziosa, definizione kantiana che riconosce nell'arte innanzitutto un «dar da pensare» può essere compresa, e legittimamente generalizzata, secondo la più ampia estensione *e* del dare *e* del pensare: dallo stupore originario in cui il pensiero si sorprende presso il suo altro radicale (il «che è» dell'ente nel senso di Heidegger) e solo in quell'«urto» *si* riconosce, all'incremento inesauribile della prestazione concettuale occasionata da un'immagine sensibile (o da un *mythos*) che non se ne lascia saturare; dal puro e semplice profilarsi di un principio di ordinamento nel caos delle forme all'offerta – esplicita o indiretta – di norme dell'agire e di valori etico-pratici 'altri' da riconoscere nell'esistente o da contrapporre all'esistente; dalla ricomprensione delle parole essenziali alla rfigurazione del tempo finito che affligge ma non mortifica il mondo dell'agire e del patire.

Potremmo continuare a lungo in questo elenco di opportunità donative (e del resto il lettore è invitato a farlo per suo conto) se non ci fossimo obbligati a dirimerlo rimettendo sotto osservazione la scena enigmatica del presente e ciò che in essa ci è parso più problematico. Ebbene, l'indeterminatezza e la dispersione che abbiamo registrato, all'inizio,

come i fatti oggi più appariscenti nell'ambito della produzione e del consumo di oggetti estetici non possono essere più confusi, a questo punto, con il fenomeno della cosiddetta 'estetizzazione diffusa', e debbono invece assumere un diverso profilo presentandoci non tanto come una caduta verticale del valore di verità connesso con l'arte (secondo la lettura hegeliana) quanto come una radicale disseminazione e pluralizzazione delle sue forme manifestative. Se le cose stanno così, il disinvestimento dell'arte non riguarderebbe tanto, allora, la sua dimensione veritativa più generale – vale a dire, ripetiamolo, il suo costituirsi come un'esperienza che si ridefinisce sempre di nuovo all'incrocio tra il sensibile e l'ideale – quanto, piuttosto, proprio la sua dimensione estetica moderna, quella che, lungamente preparata dall'emergere di una filosofia del soggetto e giunta a compimento tra il XVII e il XVIII secolo, avrebbe infine annesso l'arte alla sfera del sentimento, dell'immaginazione e del genio, costitutivi di una soggettività esperiente. Certo, sulla scena della contemporaneità c'è ancora (e non potrebbe non esserci) anche questo, e spesso nelle forme più scoraggianti dell'estetizzazione diffusa, ma non c'è solo questo e anzi – se è lecito prescindere dalle motivazioni esclusivamente pragmatiche e mercantili dell'industria culturale – la pluralità che la contraddistingue suggerisce che l'arte sembra aver preso ormai congedo dal soggettivismo del paradigma estetico per riguadagnare un territorio assai più ampio e intimamente eterogeneo nel quale essa si sarebbe liberamente vincolata al compito di mantenere quanto è più possibile aperto il gioco di ridefinizione reciproca di senso e idealità introducendo qualità differenziali, quand'anche modeste o minime, in un sensibile che appare sempre più an-estetizzato e deprivato di pensiero.

Resta tuttavia aperta la domanda sul significato storico di questa situazione: ciò che abbiamo sotto gli occhi è solo la dissoluzione di un paradigma o è un paradigma allo stato nascente? È chiaro che nessuna estetica o filosofia dell'arte – se dobbiamo ribadire la necessità di rinunciare alla spiegazione hegeliana – potrebbe dare risposta a questa domanda e che solo l'arte, nel suo impregiudicato e libero accadere, potrà dirci come stanno le cose (o anche: mantenerci nel nostro domandare). Nondimeno, pur nel suo costitutivo ritardo, la filosofia non dovrebbe rinunciare a prendere partito, indicando, se non altro, su quale terreno ci

si può aspettare che l'arte faccia ancora valere la sua capacità di «dar da pensare». Ebbene, ci sono ragioni evidenti e non meramente congiunturali per concludere che questo terreno non può che essere quello della *tecnica* e più precisamente la specifica progettazione del mondo sensibile attualmente in fase di incoercibile espansione ad opera dei nuovi media: da internet alle tecnologie digitali alla realtà virtuale. Ciò che sconcerta, in questo modo d'essere della tecnica, è la crescente esautorazione del mondo esterno in quanto sorgente di forme, cosicché, ad esempio, un'immagine digitale (o un intero film) non ha più alcun bisogno di attingere alla contingenza del mondo visibile per produrre una *mimesis* ormai integralmente simulacrale e pianificata. Cresce pertanto, e in modo esponenziale, l'autoreferenzialità della rappresentazione (in tutte le sue forme) e a questa crescita corrisponde una parallela specializzazione dell'*aisthesis* che la riceve: come negare, infatti, che oggi un qualunque bambino di un qualunque paese industrializzato è più «sensibile» all'ambiente di un videogame che non a un paesaggio naturale? Ciò significa che i tratti pertinenti del mondo sensibile si livellano nella stessa misura in cui si specializzano, e che quello stesso bambino garantirà da adulto prestazioni eccellenti nell'ambientazione simulata che l'azienda in cui troverà lavoro avrà costruito selezionando come pertinenti solo quei tratti dell'universo materiale che risultano utili al fine di ottimizzare, insieme alla prassi produttiva, la medesima percezione delle 'cose', il 'come' degli enti che vi si incontrano e il ridottissimo tasso di contingenza che vi può transitare. Basta guardarsi intorno per incontrare dovunque macchine, dispositivi, rituali, spettacoli che tendono a ridurre la contingenza del mondo o – paradossalmente – a programmarla (come nel caso esemplare del cosiddetto *reality show*).

Tutto questo è già ben noto e pone problemi che qui non è possibile affrontare: basterà, ai nostri fini, tener per certo che è in atto un insieme di potenti trasformazioni in ciò che chiamiamo il «sensibile», e aggiungere che in queste trasformazioni prende corpo la prospettiva inquietante per cui il sensibile stesso, perdendo progressivamente il tratto della sua radicale *alterità donativa* (quello che Heidegger denominava: la Terra), vada a costituirsi in modo sempre più esteso all'interno di un insieme di dispositivi virtuali i quali – è questa la vera novità – non ricevono più il 'dato' ma, come un «intelletto intuente» o «archetipo» (quale lo pensava

Kant per distinguerlo dal nostro, che invece è ectipo e finito), se lo danno da soli. Ce n'è abbastanza per concludere che sullo sfondo di questa trasformazione – che sarebbe da stolti non considerare epocale – l'indeterminatezza dell'arte e la modalità della disseminazione con cui essa sembra essersi dedicata alla pratica di cogliere, introdurre e suscitare qualità differenziali (anche, beninteso, all'interno del virtuale, ma non solo), possono giocare il ruolo di un ampio contromovimento, nel cui tendere unitario sono proprio l'eterogeneo e il plurale ad assumere, nel senso adorniano, la figura del negativo e del non-riducibile.

Ma quale sarebbe, infine, l'esperienza di verità che un tale contromovimento ci farebbe fare? La risposta è nella stessa parola con cui l'abbiamo definito: si tratta infatti di un'esperienza resistenziale, di un'azione a bassa intensità, ma multiforme e composita, che contrasta il progetto della tecnica in nome di un'alterità che, non potendosi più costituire nell'impennata di una nuova *mitologia*, può solo costituirsi nel carattere plurale di una *praxis*, e dunque deve mirare a dimostrarsi il più possibile dispersa, disseminata, pervasiva, come se dovunque (anche nel virtuale, ma non solo) ci fosse ancora, e largamente, in riserva l'inquietudine e la non conformità di 'qualcos'altro'. Così, è probabile che noi continuiamo a chiamare 'arte' la forza (o l'*eros*) che tiene insieme questa dispersione e la incrementa espandendola in una rete di connessioni imprevedibili tra fenomeni eterogenei o addirittura disparati sul cui sfondo si vede bene che l'enfasi moderna sulla creatività del fare artistico è ormai migrata altrove – e precisamente nella nuova progettazione del mondo a contingenza ridotta o nulla su cui si affannano i cosiddetti 'creativi' – lasciando nel posto che fu suo il diramarsi di una pulsione intimamente ricettiva volta a salvaguardare la molteplicità dell'universo materiale, imprevedibile e donativo, messo a rischio dall'«intelletto archetipo» della tecnica e dal suo personale *mythos* completamente escogitato dal pensiero.

Un multiforme e impregiudicato processo di ri-estetizzazione delle cose è dunque già in atto: sarà bene farsi sensibili alle sue tracce e al modo in cui esse «fanno cenno verso il pensiero», se dobbiamo intenderlo – e forse siamo tenuti a farlo – come un'esperienza di verità che ci riguarda.

Fonti

Capitolo primo

– Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Lezioni di estetica*, traduzione e introduzione di P. D'Angelo, Laterza, Roma-Bari 2000, pp. 3-9, 31-34, 34-38.

Capitolo secondo

– Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, in *Opere complete di F. Nietzsche*, edizione italiana diretta da G. Colli e M. Montinari, vol. III, tomo I, Adelphi, Milano 1977, capp. 7 e 8, pp. 50-63, con tagli.

Capitolo terzo

– Platone, *La Repubblica* (376e-378a, 378d-379e, 382a-382d, 386a-387b, 391e-398b; 595a-599e), traduzione di F. Sartori, ed. con testo a fronte, Laterza, Roma-Bari 2001², pp. 125-133, 139-141, 145-147, 161-177 (testo italiano), con tagli; pp. 643-645 (testo italiano).

Capitolo quarto

– Aristotele, *Poetica* (capp. 1, 4, 6-14), traduzione, introduzione e note di G. Paduano, ed. con testo a fronte, Laterza, Roma-Bari 1999², pp. 3-31 (testo italiano), con tagli.

Capitolo quinto

– Plotino, *Enneadi*, I, 6, traduzione di G. Faggin, riv. da R. Radice, ed. con testo a fronte, Bompiani, Milano 2000, pp. 127-43 (testo italiano).

Capitolo sesto

– Agostino, *Le Confessioni* (III, 2), traduzione di C. Vitali, Rizzoli, Milano 1991, pp. 91-93.

– Dante Alighieri, *Epistole*, XIII, in *Opere minori*, a cura di A. Frugoni e G. Brugnoli, ed. con testo a fronte, vol. III, tomo II, Ricciardi ed., Milano-Napoli 1996, pp. 607-15 (testo italiano).

Capitolo settimo

– Leonardo da Vinci, *Libro di pittura* (1, 2, 3, 33), Codice Urbinate lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Giunti, Firenze 1995, pp. 131-33, 156-57.

Capitolo ottavo

– Alexander Gottlieb Baumgarten, *Riflessioni sulla poesia* (§§ 1-19, 39-41, 92, 108-117), traduzione di P. Pimpinella, Aesthetica, Palermo 1999, pp. 37-43, 50-51, 65, 68-72.

– Giambattista Vico, *Principi di scienza nuova*, Mondadori, Milano 1992 (rist. anast. dell'edizione a cura di F. Nicolini, Ricciardi, Napoli 1953), pp. 24-28, 77-101, con tagli, 158-64.

– Charles Batteux, *Le belle arti ricondotte ad un unico principio*, a cura di E. Migliorini, Aesthetica, Palermo 1992³, pp. 51-55, 59-62.

– Johann Georg Sulzer, *Estetica, sensazione e gusto*, in E. Franzini, R. Ruschi (a cura di), *Natura e sentimento nell'esperienza estetica*, Unicopli, Milano 1983, pp. 210-12.

Capitolo nono

– Immanuel Kant, *Critica del Giudizio* (intr. § VII; §§ 45, 46, 49, 50), traduzione di A. Gargiulo, riv. da V. Verra e con Introduzione di P. D'Angelo, ed. con testo a fronte, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 47-51; 289-93, 303-17 (testo italiano).

– Friedrich Schiller, *L'educazione estetica dell'uomo* (*Lettera VI, Lettera XXV*), a cura di G. Boffi, ed. con testo a fronte, Rusconi, Milano 1998, pp. 61-77 (testo italiano); 213-21 (testo italiano).

– Johann Gottlieb Fichte, *Sullo spirito e la lettera*, traduzione di U.M. Ugazio, Rosenberg & Sellier, Torino 1989, pp. 48-52, 60-64.

Capitolo decimo

– Friedrich Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, traduzione di A. Lavagetto, Guida, Napoli 1989, pp. 158-65.

– Friedrich Schlegel, *Dialogo sulla poesia*, traduzione di A. Lavagetto, Einaudi, Torino 1991, pp. 35-44.

– *Il più antico programma sistematico dell'idealismo tedesco*, in Friedrich Hölderlin, *Scritti di estetica*, a cura di R. Ruschi, Mondadori, Milano 1996, pp. 161-63.

– Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Filosofia dell'arte*, traduzione di A. Klein, nuova ed. riveduta, Prismi, Napoli 1997, pp. 65-76.

– Benedetto Croce, *Le due scienze mondane. L'estetica e l'economica*, in *Breviario di estetica e Aesthetica in nuce*, a cura di G. Galasso, Adelphi, Milano 1994, pp. 171-90, con tagli.

Capitolo undicesimo

– Martin Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri interrotti*, traduzione di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1999, pp. 25-28, 33-35, 60-64.

Capitolo dodicesimo

– Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, traduzione di E. Filippini, Einaudi, Torino 2000, pp. 19-28, 46-51.

– Theodor Wiesengrund Adorno, *Teoria estetica*, traduzione di E. De Angelis, Einaudi, Torino 1977, pp. 216-25.

Capitolo tredicesimo

– Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di G. Vattimo, Bompiani, Milano 1983, pp. 162-68.

– Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, traduzione di G. Grampa, Jaca Book, Milano 1986, vol. I, pp. 80-89.

Le traduzioni sono state modificate dovunque è sembrato opportuno garantire una maggiore aderenza al testo originale.

Bibliografia

La Bibliografia, suddivisa per capitoli, si articola in tre sezioni. La prima fornisce indicazioni generali sui testi discussi o citati nel libro. La seconda (a) segnala alcune opere di carattere introduttivo. La terza (b) propone una selezione ristretta di contributi direttamente attinenti ai temi trattati. Una bibliografia assai più ampia, aggiornata annualmente, si può raggiungere presso il sito www.laterza.it, accedendo, tramite il link «catalogo», alla «scheda libro» del presente volume.

Capitolo primo. Hegel e il carattere di passato dell'arte

Le lezioni di estetica di Hegel redatte da H.G. Hotho (a partire da appunti personali e di altri uditori presi da diversi corsi e riordinati) sono tradotte in italiano a cura e con una Prefazione di N. Merker in G.W.F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1963; la più recente ristampa (1997) reca una nuova Introduzione di S. Givone. Il corso del 1823, edito in base agli appunti di Hotho (non riordinati), è tradotto e introdotto a cura di P. D'Angelo in G.W.F. Hegel, *Lezioni di estetica*, Laterza, Roma-Bari 2000. Un'antologia tematica è: P. Gambazzi, G. Scaramuzza (a cura di), *Arte e morte dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 1979. L'interpretazione hegeliana di Antigone è antologizzata in P. Montani (a cura di), *Antigone e la filosofia. Un seminario*, Donzelli, Roma 2001. La situazione del testo delle lezioni hegeliane è discussa con chiarezza e in dettaglio in P. D'Angelo, *Simbolo e arte in Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1989, pp. 235-41. Per le altre opere di Hegel citate nel testo: *Fenomenologia dello spirito*, 2 voll., La Nuova Italia, Firenze 1984⁴; *Enciclopedia delle scienze filosofiche*, Laterza, Roma-Bari 1994³.

a. Cesa, C. (a cura di), *Guida a Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1997; Rossi, P. (a cura di), *Hegel. Guida storica e critica*, Laterza, Roma-Bari 1992; Szondi, P., *La poetica di Hegel e Schelling*, Einaudi, Torino 1985; Verra, V., *Introduzione a Hegel*, Laterza, Roma-Bari 1988.

b. Figal, F., Flickinger, F., *Die Aufhebung des schönen Scheins. Schöne und nicht mehr schöne Kunst im Anschluss an Hegel und Adorno*, in «Hegel-Studien», 21, 1986, pp. 197-224; Formaggio, D., *La «morte dell'arte» e l'estetica*, Il Mulino, Bologna 1983; Gadamer, H.G., *Fine dell'arte?* in Id., *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo 2002, pp. 41-56; Gethmann-Siefert, A., *Einführung*, in G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, Felix Meiner, Hamburg 1998, pp. xv-ccxxiv; Gethmann-Siefert, A., *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*, Bouvier, Bonn 1974; Givone, S., *Introduzione*, in G.W.F. Hegel, *Estetica*, Einaudi, Torino 1997, pp. xxi-xxxv; Schneider, C., Jamme, Ch., *Mythologie der Vernunft*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984; Taminiaux, J., *Le théâtre des Philosophes. La tragédie, l'être, l'action*, Millon, Grenoble 1995, pp. 69-119; Vattimo, G., *Lezioni sull'estetica di Hegel*, Giappichelli, Torino 1971.

Capitolo secondo. Nietzsche e l'arte come «giustificazione dell'esistenza»

L'edizione critica delle opere di Nietzsche, a cura di G. Colli e M. Montinari (*Nietzsches Werke. Kritische Gesamtausgabe*) è uscita in tedesco (dal 1967) presso l'editore De Gruyter e in

italiano (dal 1964) presso Adelphi. Per una più ampia ricognizione sul rapporto di Nietzsche con la filosofia greca e la tragedia si possono inoltre leggere: F. Nietzsche, *Sulla storia della tragedia greca*, a cura e con una postfazione di G. Ugolini, Cronopio, Napoli 1994 e F. Nietzsche *I filosofi preplatonici*, Laterza, Roma-Bari 1994.

I *Supplementi al «Mondo come volontà e rappresentazione»* di A. Schopenhauer sono tradotti, in due tomi, presso Laterza (Roma-Bari 1986).

a. Ferraris, M., *Nietzsche e la filosofia del novecento*, Bompiani, Milano 1989; Jaspers, K., *Nietzsche. Introduzione alla comprensione del suo filosofare*, Mursia, Milano 1996; Montinari, M., *Nietzsche*, Editori Riuniti, Roma 1996²; Penzo, G., *Invito al pensiero di Nietzsche*, Mursia, Milano 1992; Penzo, G. (a cura di), *Nietzsche. Atlante della sua vita e del suo pensiero*, Rusconi, Milano 1999; Vattimo, G., *Introduzione a Nietzsche*, Laterza, Roma-Bari 1985.

b. AA.VV., *La polemica sull'arte tragica* (con scritti di E. Rohde, R. Wagner, U. von Wilamowitz), Sansoni, Firenze 1972; Baioni, G., *La filologia e il sublime dionisiaco*, in F. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, Einaudi, Torino 1981, pp. VII-XLIII; Fink, E., *La filosofia di Nietzsche*, Marsilio, Padova 1973; Frank, M., *Il dio a venire. Lezioni sulla Nuova Mitologia*, Einaudi, Torino 1994; Heidegger, M., *Nietzsche*, Adelphi, Milano 1994; Löwith, K., *Nietzsche e l'eterno ritorno*, Laterza, Roma-Bari 1996; Mazzarella, E., *Nietzsche e la storia. Storicità e ontologia della vita*, Guida, Napoli 1983; Saviane, R., *Il bello – il dionisiaco (Schiller – Nietzsche)*, Firenze, Olschki 1995; Schlechta, K., *Nietzsche e il grande meriggio*, Guida, Napoli 1981; Silk, M.S., Stern, J.P., *Nietzsche on Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge 1983; Vattimo, G., *Il soggetto e la maschera*, Bompiani, Milano 1974.

Capitolo terzo. Platone. Arte, «mimesis» e verità

Per le opere di Platone l'edizione di riferimento resta quella a cura di J. Burnet, *Platonis Opera*, 5 voll., *Scriptorum Classicorum Bibliotheca oxoniensis*, Oxford 1899-1906.

La *Repubblica* di Platone è reperibile in italiano, oltre che nella classica traduzione di F. Sartori, adottata per questo testo, anche in molte altre traduzioni, tra le quali segnaliamo quella, risalente al 1950, con testo greco a fronte, un'Introduzione di F. Adorno e un'ampia bibliografia aggiornata al 1980, di F. Gabrieli, *Platone. La Repubblica*, 2 voll., Rizzoli, Milano 1981. Diversa è la situazione dei commentari, che, numerosi in altri paesi, non hanno invece avuto diffusione in Italia. A colmare il vuoto sta provvedendo il vasto commento alla *Repubblica* a cura di M. Vegetti (Bibliopolis, Roma 1998-), di cui finora sono usciti 4 voll. relativi ai Libri I-V.

Tra le altre opere platoniche citate, si vedano le seguenti edizioni con testo greco a fronte: *Gorgia*, a cura di P. Scaglietti, Mondadori, Milano 1993; *Cratilo*, a cura di F. Aronadio, Laterza, Roma-Bari 1997; *Fedro*, a cura di M. Tondelli, Mondadori, Milano 1998; *Simposio*, a cura di E. Savino, Mondadori, Milano 1991², pp. 26-155; *Teeteto*, a cura di L. Antonelli, Feltrinelli, Milano 1994; *Sofista*, a cura di M. Vitali, Rizzoli, Milano 1992.

Tra le edizioni dei testi antichi citati in questo capitolo ricordiamo: *Inni omerici*, a cura di F. Cassola, Mondadori, Milano 1994²; Pindaro, *Le Pitiche*, nella traduzione di B. Gentili, commentate da P. Angeli Bernardini, E. Cingano, B. Gentili e P. Giannini, Mondadori Valla, Milano 1998²; Erodoto, *Storie*, a cura di L. Annibaletto, Mondadori, Milano 1988²; Cicerone, *L'oratore, edizione critica con traduzione e note italiane*, a cura di E.V. Darbela, Ist. Editoriale italiano, Milano 1958; Orazio, *Arte poetica. Lettera ai Pisoni*, a cura di C. Damiani, con trad. e note di G.F. Rech, Fazi Ed., Roma 1995; Pseudo-Longino, *Del sublime*, a cura di G. Lombardo, Aesthetica, Palermo, 1992; Filone di Alessandria, *I sogni sono mandati da Dio*, in *L'uomo e Dio*, a cura di C. Kraus Reggiani, Rusconi, Milano 1986, pp. 401-608.

a. Carchia, G., *L'estetica antica*, Laterza, Roma-Bari 1999; Friedländer, P., *Platone: eidos, paideia, dialogos*, La Nuova Italia, Firenze 2000²; Gadamer, H.G., *Studi platonici*, 2 voll., Marietti, Genova 1998²; Gentili, B., *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Laterza, Roma-Bari 1984; Hoffe, O. (a cura di), *Platon. Politeia*, Akademie Verlag, Berlin 1997; Jaeger, W., *Paideia. La formazione dell'uomo greco*, 3 voll., La Nuova Italia, Firenze 1999²; Koller, H., *Die Mimesis in der Antike. Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, A. Francke, Bern 1954; Robin, L., *Platone*, Rizzoli, Milano 1988; Stenzel, J., *Platone educatore*, Laterza, Bari 1966²; Vegetti, M., *Guida alla lettura della 'Repubblica' di Platone*, Laterza, Roma-Bari 1999; Vlastos, G., *Platonic Studies*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1981²; Voegelin, E., *Ordine e storia. La filosofia politica di Platone*, Il Mulino, Bologna 1986.

b. Brisson, L., *Platon, les mots et les mythes. Comment et pourquoi Platon nomma le mythe?*, Ed. La Découverte, Paris 1994²; Cambiano, G., *Platone e le tecniche*, Einaudi, Torino 1991²; Ferrari, G.R.F., *Plato and Poetry*, in G.A. Kennedy (a cura di), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 92-148; Heidegger, M., *L'essenza della verità. Sul mito della caverna e sul «Teeteto» di Platone*, Adelphi, Milano 1988; Hirsch, W., *Platons Weg zum Mythos*, W. de Gruyter, Berlin-New York 1971; Janaway, Ch., *Images of Excellence: Plato's Critique of the Arts*, Clarendon Press, Oxford 1995; Mattioli, E. (a cura di), *Mimesis*, in «Studi di estetica», 7/8, 1993; Robin, L., *La teoria platonica dell'amore*, Rizzoli, Milano 1973; Rosen, S., *The Quarrel between Philosophy and Poetry. Studies in Ancient Thought*, Routledge, New York-London 1988; Schuhl, P.-M., *Platone e le arti figurative*, Book editore, Bologna 1994.

Capitolo quarto. Aristotele. Poesia e verità pratica

Per il corpus aristotelico, l'edizione di riferimento è quella curata da I. Bekker, *Aristotelis Opera edidit Academia regia Borussica*, 5 voll., Berolini 1831-70.

Della *Poetica* di Aristotele esistono numerose edizioni oltre quella scelta per l'antologia. Tra le altre, segnaliamo la traduzione ancora attuale, benché risalente al 1934, a cura di M. Valgimigli, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari 1983⁶, in *Aristotele. Opere*, vol. X, pp. 191-271. Tra i vari commentari, si veda quello in italiano di A. Rostagni, *Aristotele, Poetica. Introduzione, testo e commento*, Loescher, Torino 1945². Ma si tenga presente soprattutto quello in lingua francese di R. Dupont Roc, J. Lallot, *La Poétique. Texte, traduction et notes*, Ed. de Seuil, Paris 1980, diventato ormai un testo di riferimento internazionale sulla *Poetica*.

Tra le opere aristoteliche citate si sono adoperate le seguenti edizioni con testo greco a fronte: *Retorica*, a cura di M. Dorati, Mondadori, Milano 1996; *Metafisica*, a cura di G. Reale, Rusconi, Milano 1993; *Etica nicomachea*, a cura di C. Mazzarelli, Rusconi, Milano 1993.

a. Aubenque, P., *Le problème de l'être chez Aristote*, PUF, Paris 1962; Berti, E., *La filosofia del primo Aristotele*, Cedam, Padova 1962; Brague, R., *Aristote e la question du monde*, PUF, Paris 1988; Else, G.F., *Aristotle's Poetics: The Argument*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1957; Irwin, T.H., *I principi primi di Aristotele*, Vita e Pensiero, Milano 1996; Reale, G., *Introduzione a Aristotele*, Laterza, Roma-Bari 1974.

b. Aubenque, P., *La prudence chez Aristote*, PUF, Paris 1963; Belfiore, E.S., *Tragic Pleasures. Aristotle on Plot and Emotion*, Princeton University Press, Princeton (N.J.) 1992; Calvo, F., *Aristotele e l'esperienza tragica*, in «Ann. della fac. di lettere e filosofia dell'Università di Perugia», vol. XXII, 1984-85, 4, pp. 11-70; Fortenbaugh, W.W., *Aristotle on Emotion. A Contribution to Philosophical Psychology, Rhetoric, Poetics and Ethics*, Barnes & Noble Books, New York 1975; Guastini, D., *Come si diventava uomini. Etica e poetica nella tragedia greca*, Jouvence, Roma 1999, pp. 151-313; Halliwell, S., *Aristotle's Poetics*, in G.A. Kennedy (a cura di), *The Cambridge History of Literary Criticism*, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge 1989, pp. 149-83; Luserke, M.

(a cura di), *Die Aristotelische Katharsis. Dokumente ihrer Deutung im 19. und 20. Jahrhundert*, G. Olms Verlag, Hildesheim 1991; Mac Intyre, A., *Dopo la virtù*, Feltrinelli, Milano 1988; Nussbaum, M.C., *La fragilità del bene. Fortuna ed etica nella tragedia e nella filosofia*, Il Mulino, Bologna 1996, pp. 449-707; Ritter, J., *Metafisica e politica. Studi su Aristotele e Hegel*, Marietti, Genova 1997, pp. 3-118; Sherman, N., *The Fabric of Character. Aristotle's Theory of Virtue*, Clarendon Paperbacks, Oxford 1989; Somville, P., *Essai sur la Poétique d'Aristote et sur quelques aspects de sa postérité*, J. Vrin, Paris 1975.

Capitolo quinto. Plotino. «Aisthesis» e «theoria»

L'edizione di riferimento del testo di Plotino è quella stabilita da P. Henry, H.R. Schwyzer, *Plotini Opera*, 3 voll., Desclée de Brouwer L'Édition Universelle, Paris-Bruxelles, 1951-73. A parte l'edizione adoperata per l'antologia, l'altra grande edizione integrale delle *Enneadi* in lingua italiana è quella di V. Cilento, 3 voll., 4 tomi, Laterza, Bari 1947-49.

Tra i testi citati, si rimanda alle seguenti edizioni: per Plutarco, *De audiendis poetis*, edizione con testo greco a fronte a cura di G. Pisani e L. Cirelli, intitolata *I ragazzi e la poesia*, in *Moralia*, 2 voll., Biblioteca dell'Immagine, Pordenone 1989, vol. II, pp. 93-236. Per stabilire il testo della *Teologia platonica* e del *Commentario alla Repubblica* di Proclo, in mancanza di edizioni italiane con testo a fronte, si rinvia alle seguenti edizioni francesi: *Théologie platonicienne*, a cura di H.D. Saffrey e L.G. Westerink, 6 voll., Les Belles Lettres, Paris 1968-98; *Commentaire sur la République*, a cura di A.J. Festugière, 3 voll., Bibliothèque des textes philosophiques, Paris 1970.

a. AA.VV., *Atti del Convegno internazionale sul tema: Plotino e il neoplatonismo in Oriente e in Occidente*, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1974; Beierwaltes, W., *Identità e differenza*, Vita e Pensiero, Milano 1989; Bréhier, É., *La filosofia di Plotino*, CELUC, Milano 1975; Cilento, V., *Saggi su Plotino*, Mursia, Milano 1973; Gerson, L.P., *Plotinus*, Routledge, London-New York 1994; Hadot, P., *Plotin ou la simplicité du regard*, Études Augustiniennes, Paris 1973²; Isnardi Parente, M., *Introduzione a Plotino*, Laterza, Roma-Bari 1984; Merlan, Ph., *Dal platonismo al neoplatonismo*, Vita e Pensiero, Milano 1990; Rist, J.M., *Plotinus. The Road to Reality*, Cambridge University Press, Cambridge 1967.

b. Aubenque, P., *Plotin et le dépassement de l'ontologie grèque classique*, in AA.VV., *Le néoplatonisme. Colloque international sur le néoplatonisme (Royaumont, 9-13 juin 1969)*, Éditions du CNRS, Paris 1971, pp. 101-109; Cilento, V., *Mito e poesia nelle 'Enneadi' di Plotino*, in AA.VV., *Les sources de Plotin*, in «Entretiens sur l'Antiquité classique», X, Fondation Hardt, Vandoeuvres-Genève 1960, pp. 243-323; De Keyser, E., *La signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*, Publications universitaires de Louvain, 1955; De Vogel, C.J., *On the Neoplatonic Character of Platonism and the Platonic Character of Neoplatonism*, in «Mind», 62, 1953, pp. 43-64; Grabar, A., *Plotino e le origini dell'estetica medievale*, in *Le origini dell'estetica medievale*, Jaca Book, Milano 2001, pp. 29-83; Hadot, P., *L'apport du Néoplatonisme à la philosophie de la nature en Occident*, in «Eranos Jahrbuch», 38, 1968, pp. 91-132; Michelis, P.A., *Neoplatonic Philosophy and Byzantine Art*, in «Journal of Aesthetics and Art Criticism», 9, 1952-53, pp. 21-45; Moutsopoulos, E., *Le problème de l'imaginaire chez Plotin*, Grigoris, Athènes 1980; Pepin, J., *Plotin et les mythes*, in «Revue philosophique de Louvain», 53, 1958, pp. 190-209.

Capitolo sesto. Arte, realtà, allegoria

L'edizione di riferimento delle opere di sant'Agostino è quella latino-italiana curata dalla Cattedra Agostiniana di Roma, in corso di pubblicazione dal 1965 presso l'editore Città Nuova e che alla fine conterà 40 volumi.

Oltre al testo delle *Confessioni* antologizzato, le opere citate di Agostino sono tratte dalle seguenti edizioni italiane con testo latino a fronte: *De Musica*, a cura di G. Marzi, Sansoni, Firenze 1965; *De doctrina christiana* (tradotto con il titolo *L'istruzione cristiana*), a cura di M. Simonetti, per Valla-Mondadori, Milano 1994. Per il testo di Origene si è utilizzata l'edizione italiana del *Commento al Vangelo di Giovanni*, a cura di E. Corsini, UTET, Torino 1968.

La *Gerarchia celeste* e l'intero *corpus* dello Pseudo Dionigi sono tradotti in italiano da P. Scazzoso in Dionigi Areopagita, *Tutte le opere*, a cura di E. Bellini, Rusconi, Milano 1997³.

Per il testo delle *Expositiones in Hierarchiam Caelestem* di Giovanni Scoto Eriugena, si rinvia all'edizione di J. Barbet, CCCM (=Corpus Christianorum. Continuatio Mediaevalis), vol. 31, Brepols, Turnhout 1975 (nuova traduzione).

Le opere citate di san Tommaso provengono dalle seguenti edizioni: *Somma contro i Gentili*, a cura di T.S. Centi, UTET, Torino 1978²; *Somma teologica*, a cura dei Domenicani italiani, Salani, Firenze 1952-75; *Quaestiones quodlibetales*, a cura di R. Spiazzi, Marietti, Torino-Roma 1949.

Per l'opera di Dante, oltre al testo delle *Epistole* antologizzato, si rinvia alle seguenti edizioni: *Convivio*, in *Opere di Dante Alighieri*, a cura di F. Chiappelli, Mursia, Milano 1965, Trattato secondo, pp. 151-81; *La Divina Commedia*, a cura di C. Dragone, ed. Paoline, Cinisello Balsamo 1992¹².

a. Dal Pra, M., *Scoto Eriugena*, Bocca, Milano 1951²; De Bruyne, E., *Etudes d'esthétique médiévale*, 3 voll., De Tempel, Brügge 1946; Eco, U., *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, Bompiani, Milano 1997⁴; Gilson, É., *Introduzione allo studio di S. Agostino*, Marietti, Genova 1983; Gilson, É., *Lo spirito della filosofia medievale*, Morcelliana, Brescia 1964; Gregory, T., *Giovanni Scoto Eriugena. Tre studi*, Le Monnier, Firenze 1963; Marrou, H.I., *Sant'Agostino e la fine della cultura antica*, Jaca Book, Milano 1987; Vanni Rovighi, S., *Introduzione a Tommaso d'Aquino*, Laterza, Roma-Bari 1981².

b. Auerbach, E., *Studi su Dante*, Feltrinelli, Milano 1966²; Chapman, E., *Saint Augustine's Philosophy of Beauty*, Sheed & Ward, New York-London 1939; Coomaraswamy, A.K., *Medieval Aesthetics. Dionysius the Pseudo-Areopagite and Ulrich Engelberti of Strasburg*, in «Art Bulletin», 17, 1935; Eco, U., *Il problema estetico in Tommaso d'Aquino*, Bompiani, Milano 1998³; Lettieri, G., *Il metodo della grazia. Pascal e l'ermeneutica giansenista di Agostino*, Edizioni Dehoniane, Roma 1999; Lettieri, G., *L'altro Agostino. Ermeneutica e retorica della grazia dalla crisi alla metamorfosi del De doctrina christiana*, Morcelliana, Brescia 2001; Mc Inerney, R.M., *The Logic of Analogy. An Interpretation of St. Thomas*, Nijhoff, The Hague 1961; Nardi, B., *Dante e la cultura medievale*, Laterza, Roma-Bari 1985²; Pepin, J., *Dante et la tradition de l'allégorie*, Inst. d'Études Médiévales-Vrin, Montreal-Paris 1970; Russo, L. (a cura di), *Vedere l'invisibile. Nicea e lo statuto dell'immagine*, Aesthetica, Palermo 1999; Singleton, Ch.S., *La poesia della Divina Commedia*, Il Mulino, Bologna 1999.

Capitolo settimo. Arte e pensiero scientifico

A parte il testo del *Libro di pittura* antologizzato, gli scritti di Leonardo da Vinci sono raccolti, tra gli altri, in *Tutti gli scritti*, a cura di A. Marazza, Rizzoli, Milano 1952.

Per gli scritti e le testimonianze degli altri artisti e teorici del Rinascimento si possono vedere le seguenti edizioni italiane: Cennino Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Tempesti, Longanesi, Milano 1975; Lorenzo Ghiberti, *Commentari*, a cura di O. Morisani, Ricciardi, Napoli 1947; Leon Battista Alberti, *Della pittura*, a cura di C. Grayson, Laterza, Roma-Bari 1973; Piero Della Francesca, *De prospectiva pingendi*, a cura di G. Nicco-Fasola, Sansoni, Firenze 1942; Michelangelo Buonarroti, *Il carteggio*, a cura di P. Barocchi e R. Ristori, 4 voll., Sansoni, Firenze

1965-80; Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori*, a cura di L. Bellosi e A. Rossi, Einaudi, Torino 1991.

Il testo dell'*Opus majus* di Ruggero Bacone è stabilito sull'edizione oxoniense a cura di J.H. Bridges, *The 'Opus maius' of Roger Bacon*, Clarendon Press, Oxford 1897-1900.

Per le *Opere* di Galileo Galilei si veda il testo a cura di F. Brunetti, 2 voll., UTET, Torino 1965.

Le citazioni da Charles Perrault, i cui testi teorici non sono di facile accesso per il lettore italiano (un testo antologico che raccoglie brani del *Parallèle des Anciens et des Modernes* è edito a cura di M.T. Marcialis, *La disputa sei-settecentesca sugli antichi e sui moderni*, Principato, Milano 1976), sono tratte dalle note al saggio di P. Kristeller, *Il moderno sistema delle arti*, in Id., *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli, Roma 1990², pp. 179-244 (le citazioni e i riferimenti in questione si trovano alle pp. 231-32).

a. AA.VV., *Leonardo da Vinci*, Giunti-Barbéra, Firenze 1974; Boas, M., *Il Rinascimento scientifico*, Feltrinelli, Milano 1973; Burckhardt, J., *La civiltà del Rinascimento in Italia*, Sansoni, Firenze 1990; Garin, E., *Scienza e vita civile nel Rinascimento italiano*, Laterza, Roma-Bari 1993²; Ulmann, W., *Le radici del Rinascimento*, Laterza, Roma-Bari 1980; Vasoli, C. (a cura di), *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, Il Mulino, Bologna 1976.

b. Burroughs, Ch., *La riflessione sull'arte nel Rinascimento*, in M. Dufrenne, D. Formaggio (a cura di), *Trattato di estetica. Storia*, Mondadori, Milano 1981, vol. I, pp. 83-109; Cini Velan, L., Perrault, Le Monnier, Firenze 1960; Couliano, I.P., *Eros e magia nel Rinascimento*, Il Saggiatore, Milano 1987; Duhem, P., *Études sur Léonard de Vinci*, 3 voll., A. Hermann, Paris 1906-13; Gusdorf, G., *La révolution galiléenne*, Payot, Paris 1969; Huizinga, J., *Autunno del Medioevo*, Sansoni, Firenze 1966; Kristeller, P.O., *Il pensiero e le arti nel Rinascimento*, Donzelli, Roma 1990; Panofsky, E., *Rinascimento e rinascenze nell'arte occidentale*, Feltrinelli, Milano 1991³; Solmi, E., *Scritti vinciani. Le Fonti dei Manoscritti di Leonardo da Vinci e altri studi*, La Nuova Italia, Firenze 1976; Warburg, A., *La rinascita del paganesimo antico*, La Nuova Italia, Firenze 1966.

Capitolo ottavo. Baumgarten, Vico, Batteux. La nascita dell'estetica

Oltre all'edizione utilizzata nel testo (e tralasciando la prima edizione italiana, pubblicata in duecento esemplari a sue spese da Benedetto Croce, Napoli 1900), delle *Riflessioni* di Baumgarten esistono in italiano una precedente versione con traduzione ed eccellente commento a cura di F. Piselli, *Riflessioni sul testo poetico*, Aesthetica, Palermo 1985 (rivista dallo stesso in edizione successiva, *Meditazioni filosofiche su alcuni aspetti del poema*, Vita e Pensiero, Milano 1992), nonché l'edizione critica del «Lessico Intellettuale Europeo» curata da A. Lamarra e P. Pimpinella, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus di A.G. Baumgarten. Testo, indici, concordanze*, Olschki, Firenze 1993. Fondamentali, per una visione complessiva del pensiero estetico di Baumgarten, il testo incompiuto della grande *Estetica*, tradotta in italiano dapprima da F. Piselli, Vita e Pensiero, Milano 1992, e successivamente da S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 2000, nonché le più agili *Lezioni di estetica*, tradotte sempre da S. Tedesco, Aesthetica, Palermo 1998.

L'edizione di base delle *Opere* di Vico è quella curata da F. Nicolini a partire dal secondo decennio del secolo scorso, disponibile in diverse ristampe dell'edizione in volume apparsa presso Ricciardi, Milano-Napoli 1953, in cui si trovano anche gli altri scritti vichiani citati (*Autobiografia*, pp. 3 sgg.; *De nostri temporis studiorum ratione*, pp. 169 sgg.; *De antiquissima italorum sapientia*, pp. 243 sgg.). Singole edizioni delle redazioni della *Scienza Nuova* sono apparse presso l'editore Laterza (*La Scienza nuova* giusta l'edizione del 1744, con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite, a cura di F. Nicolini, 3 voll., Bari 1911-16; *La*

Scienza nuova prima con la polemica contro gli «Atti degli eruditi» di Lipsia, a cura di F. Nicolini, Bari 1931, ristampa anastatica 1968; *La Scienza nuova seconda*, edizione del 1744, con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite, arricchite di postille inedite d'un discepolo, a cura di F. Nicolini, Bari 1928, 1953⁴).

I *Pensieri sull'imitazione delle opere greche nella pittura e nella scultura* di Winckelmann sono stati citati nell'edizione tradotta e ampiamente annotata da M. Cometa, Aesthetica, Palermo 2001; la *Storia dell'arte nell'antichità* è stata tradotta in italiano da E. Pontiggia, SE, Milano 1993.

L'Acutezza e l'Arte dell'ingegno di Baltasar Gracián è tradotta da G. Poggi (con Prefazione di M. Perniola), Aesthetica, Palermo 1986.

a. AA.VV., *Baumgarten e gli orizzonti dell'estetica*, Aesthetica, Palermo 1998; Amoroso, L., *Lettura della «Scienza nuova» di Vico*, UTET, Torino 1998; Badaloni, N., *Introduzione a Vico*, Laterza, Roma-Bari 1984; Croce, B., *La filosofia di Giambattista Vico*, Laterza, Bari 1953; Franzini, E., *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995; Jacobelli Isoldi, A.M., *Invito al pensiero di Vico*, Mursia, Milano 1989; Russo, L. (a cura di), *Il gusto*, Aesthetica, Palermo 2000; Tatarkiewicz, W., *Storia di sei Idee*, Aesthetica, Palermo 1993.

b. AA.VV., *Giambattista Vico: poesia, logica, religione. Contributi al 40° Convegno del Centro di Studi Filosofici di Gallarate (aprile 1985)*, Morcellina, Brescia 1986; Amoroso, L., *Nastri vichiani*, ETS, Pisa 1997; Amoroso, L., «Ratio & aesthetica». *Baumgarten e la filosofia moderna*, ETS, Pisa 2001; Baumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967²; Bergmann, E., *Die Begründung der deutschen Ästhetik durch A.G. Baumgarten und G.F. Maier*, Röder & Schunke, Leipzig 1911; Ferraris, M., *Analogon rationis*, in «Pratica filosofica», 6, 1994, pp. 5-126; Franke, U., *Kunst als Erkenntnis: die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, Steiner, Wiesbaden 1972; Kristeller, P.O., *Il sistema moderno delle arti*, trad. it. di P. Bagni, Alinea, Firenze 1985; Mazzotta, G., *La nuova mappa del mondo: la filosofia poetica di Giambattista Vico*, Einaudi, Torino 1999; Migliorini, E., *La formazione storica del sistema delle arti e la nascita dell'estetica*, in Id., *Tre saggi di estetica*, Aesthetica, Palermo 2000, pp. 93-118; Pimpinella, P., *L'Aesthetica di Baumgarten. Gnoseologia leibniziana e retorica antica*, in «Lexicon Philosophicum», 4, 1989, pp. 101-12; Piselli, F., *Alle origini dell'estetica moderna. Il pensiero di Baumgarten*, Vita e Pensiero, Milano 1991; Tedesco, S., *L'estetica di Baumgarten*, Aesthetica, Palermo 2000; Velotti, S., *Sapienti e bestioni. Saggio sull'ignoranza, il sapere e la poesia in Giambattista Vico*, Pratiche, Parma 1995.

Capitolo nono. Kant, Schiller, Fichte. L'estetica critica e i suoi sviluppi

La terza *Critica* di Kant si può leggere in diverse edizioni italiane: *Critica del Giudizio*, trad. di A. Gargiulo, rivista da V. Verra e con Introduzione di P. D'Angelo (Laterza, Roma-Bari 1997, con testo a fronte); *Critica del Giudizio*, a cura di A. Bosi, TEA, Torino 1993; *Critica della capacità di giudizio*, trad. di L. Amoroso (Rizzoli, Milano 1995, con testo a fronte); *Critica della facoltà di giudizio*, trad. e Introduzione di E. Garroni e H. Hohenegger (Einaudi, Torino 1999). La prima Introduzione all'opera (assai più ampia della definitiva), non pubblicata da Kant ma ricca di interesse è tradotta da P. Manganaro, *Prima introduzione alla Critica del Giudizio*, con un'Introduzione di L. Anceschi, Laterza, Roma-Bari 1984. Per le posizioni estetiche elaborate da Kant prima della svolta critica si veda il saggio del 1764 *Osservazioni sul sentimento del bello e del sublime* (Rizzoli, Milano 1989, con un'ampia Introduzione di G. Morpurgo-Tagliabue). Numerosi temi estetici della terza *Critica* sono ripresi e talora sviluppati nella *Antropologia pragmatica* del 1798 (Laterza, Roma-Bari 1994). Per la *Critica della ragion pura* e la *Critica della ragion pratica* si rinvia alle rispettive edizioni laterziane (Roma-Bari 1990).

Le *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo* di Schiller si possono leggere, oltre che nell'edizione qui utilizzata, anche nella traduzione di A. Negri (Armando, Roma 1971, con un'ampia Introduzione). Per le altre opere estetiche di Schiller cfr.: *Saggi estetici*, a cura di C. Baseggio, UTET, Torino 1951; *Kallias, o della bellezza* (a cura e con Introduzione di C. De Marchi), Mursia, Milano 1993; *Del sublime* (a cura e con Postfazione di L. Reitani), SE, Milano 1989; *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, TEA, Milano 1993 (che riproduce la trad. di C. Baseggio in *Saggi Estetici*). Una nuova traduzione del saggio su *Grazia e dignità* si può leggere in appendice a M. Voza, *Attualità di Schiller*, Trauben, Torino 1999, pp. 135-84.

Lo scritto di Fichte *Sullo spirito e la lettera nella filosofia* è compreso nella raccolta *Sullo spirito e la lettera*, con traduzione e postfazione di U.M. Ugazio, Rosenberg & Sellier, Torino 1989. Fichte non ha dedicato espressamente altri scritti alla riflessione su tematiche estetiche, ma le opere indispensabili per collocare le lettere *Sullo spirito* restano la *Dottrina della scienza*, a cura di F. Costa, Laterza, Roma-Bari 1987 e le *Lezioni sulla missione del dotto*, a cura di N. Merker, Editori Riuniti, Roma 1982 (rist. Studio Tesi, Pordenone 1991).

a. Cassirer, E., *Vita e dottrina di Kant*, La Nuova Italia, Firenze 1977; Franzini, E., *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna 1995; Bäumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967²; Garroni, E., *Estetica. Uno sguardo attraverso*, Garzanti, Milano 1993; Parret, H. (a cura di), *Kants Ästhetik*, De Gruyter, Berlin-New York 1998; Menegoni, F., *Critica del Giudizio. Introduzione alla lettura*, NIS, Roma 1995; Cesa, C., *Introduzione a Fichte*, Laterza, Roma-Bari 1994; Pareyson, L., *Schiller*, in *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Edizioni di Filosofia, Torino 1950, pp. 163-310; Pareyson, L., *Fichte*, in *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Edizioni di Filosofia, Torino 1950, pp. 313-405.

b. Amadio, C., *Fichte e la dimensione estetica della politica*, Guerini, Milano 1995; Amoroso, L., *Il battesimo dell'estetica*, ETS, Pisa 1993; Amoroso, L., «Ratio & aesthetica». *La nascita dell'estetica e la filosofia moderna*, ETS, Pisa 2000; Amoroso, L., *Senso e consenso. Uno studio kantiano*, Guida, Napoli 1984; Ardovino, A., *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica*, Aesthetica, Palermo 2001; Barnouw, J., «Der Trieb, bestimmt zu werden». *Hölderlin, Schiller, und Schelling als antwort auf Fichte*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 46, 1972, pp. 248-93; Feger, H., *Schillers ästhetische Suche nach einem Grund. Zur Divergenz der Rolle der Einbildungskraft bei Kant und Schiller*, in «Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte», 1, 1995, pp. 28-70; Feger, H., *Die Macht der Einbildungskraft in der Ästhetik Kants und Schiller*, Winter, Heidelberg 1995; Gadamer, H.G., *Intuizione e perspicuità*, in Id., *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo 2002, pp. 23-40; Garroni, E., *Estetica ed epistemologia. Riflessioni sulla «Critica del giudizio» di Kant*, Unicopli, Milano 1998; Gethmann-Siefert, A., *Vergessene Dimension des Utopiebegriffes. Der «Klassizismus» der idealistischen Ästhetik und die gesellschaftskritische Funktion des «schönen Scheins»*, in «Hegel-Studien», 17, 1982, pp. 119-67; Henrich, D., *Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik*, in «Zeitschrift für philosophische Forschung», 11, 1957, pp. 427-57; Heuer, F., *Darstellung der Freiheit. Schiller transzendente Frage nach der Kunst*, Böhlau, Köln-Wien 1970; Högbe, W., *Schiller und Fichte. Eine Skizze*, in J. Bolten (a cura di), *Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1984, pp. 276-89; Makkreel, R.A., *Imagination and Interpretation in Kant. The Hermeneutical Import of the Critique of Judgement*, University of Chicago Press, London 1990; Marcucci, S., *Aspetti epistemologici della finalità in Kant*, Le Monnier, Firenze 1972; Pareyson, L., *L'estetica dell'idealismo tedesco*, Edizioni di Filosofia, Torino 1950; Perone, U., *Schiller e la totalità interrotta*, Mursia, Milano 1982; Scaravelli, L., *Osservazioni sulla «Critica del Giudizio»*, in Id.,

Scritti kantiani, La Nuova Italia, Firenze 1968, pp. 337-528; Taminiaux, J., *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand. Kant et les Grecs dans l'itinéraire de Schiller, Hölderlin et Hegel*, Nijhoff, Den Haag 1967; Tonelli, G., *La formazione del testo della «Kritik der Urteilskraft»*, in «Revue Internationale de philosophie», 8, 1954, pp. 423-48; Zecchi, S., *La fondazione utopica dell'arte. Kant, Schiller, Schelling*, Unicopli, Milano 1984.

Capitolo decimo. Schlegel, Schelling, Croce. Dal Romanticismo al Neoidealismo

Di Schlegel, a prescindere dall'importante produzione letteraria, si sono susseguite in Italia numerose raccolte dei frammenti e degli scritti di estetica, fondamentali per integrare il lungo arco della sua riflessione: per una raccolta completa cfr. *Frammenti critici e poetici*, trad. it. di M. Cometa, Einaudi, Torino 1998. In italiano è disponibile anche il più tardo *Simbolicità dell'arte*, a cura di L. Rustichelli, Alinea, Firenze 1988.

Gli scritti editi e inediti di Schelling che hanno un rilievo estetico costituiscono forse la parte più ingente della sua opera: tra le tappe fondamentali, già richiamate nel testo, ricordiamo le seguenti opere: *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Laterza, Roma-Bari 1992, del quale esiste anche la più recente versione a cura di Guido Boffi, Rusconi, Milano 1997; *Lezioni sul metodo dello studio accademico*, trad. a cura di C. Tatasciore Guida, Napoli 1989; *Le arti figurative e la natura*, trad. a cura di G. Moretti, Aesthetica, Palermo 1988; *Filosofia della mitologia*, trad. a cura di L. Procesi, Mursia, Milano 1990.

Le opere estetiche fondamentali di Dilthey tradotte in italiano sono: *Esperienza vissuta e poesia*, a cura di N. Accolti e G. Vitale, Il Melangolo, Genova 1999²; *Estetica e poetica. Materiali editi e inediti (1886-1909)*, a cura di G. Matteucci, Angeli, Milano 1995².

Il contributo di Croce all'estetica filosofica e alla storia dell'estetica è di grande ampiezza: *L'estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* esce nel 1902 (oggi è ripubblicata presso Adelphi nella nuova edizione di alcune opere di Croce a cura di G. Galasso iniziata nel 1989), seguono, tutti presso Laterza, *Problemi di estetica* (1910), *Breviario di estetica* (1913), *Nuovi saggi di estetica* (1920), *Aesthetica in nuce* (1929, voce «Estetica» per l'*Encyclopaedia Britannica*), *La poesia* (1936).

a. Barbeli, W., *Friedrich Schlegel zur Einführung*, Junius, Hamburg 1999; Bonetti, P., *Introduzione a Croce*, Laterza, Roma-Bari 1984; D'Angelo, P., *L'estetica di Benedetto Croce*, Laterza, Roma-Bari 1982; D'Angelo, P., *Il romanticismo*, Il Mulino, Bologna 1997; D'Angelo, P., *L'estetica di Benedetto Croce*, in Id., *L'estetica italiana del Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 5-71; Sandkühler, H.G. (a cura di), *F.W.J. Schelling*, Metzler, Stuttgart 1998; Semerari, G., *Introduzione a Schelling*, Laterza, Roma-Bari 1971.

b. AA.VV., *Friedrich Schlegel und die Romantik*, Schmidt, Berlin 1970; Assunto, R., *Estetica dell'identità. Lettura della «Filosofia dell'arte» di Schelling*, Pubblicazioni dell'Università di Urbino, Urbino 1962; Cometa, M., *Iduna. Mitologie della ragione – Il progetto di una «neue Mythologie» nella poetologia preromantica: Friedrich Schlegel e F.W.J. Schelling*, Novecento, Palermo 1984; Cuniberto, F., *Friedrich Schlegel e l'assoluto letterario: modernità ed ermetismo nel primo romanticismo*, Rosenberg & Sellier, Torino 1991; D'Angelo, P., *Croce e l'estetica romantica*, in Bruno, R., (a cura di), *Per Croce*, ESI, Napoli 1995, pp. 153-203; Della Volpe, G., *Crisi dell'estetica romantica*, in Id., *Opere*, Editori Riuniti, Roma 1972-73, vol. III, pp. 55-134; Frank, M., *Il dio a venire. Lezioni sulla nuova mitologia*, Einaudi, Torino 1994; Griffero, T., *L'estetica di Schelling*, Laterza, Roma-Bari 1996; Haym, R., *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes* (ed. or. 1870), rist. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1972; Jähnig, D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie: II. Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Neske, Pfullingen 1969; Knatz, L., *Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie*,

Königshausen & Neumann, Würzburg 1999; Lacoue-Labarthe, P., Nancy, J.L., *L'absolut littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Seuil, Paris 1978; Pareyson, L., *L'estetica di Schelling*, Giappichelli, Torino 1964; Russo, L., *Una storia per l'estetica*, Aesthetica, Palermo 1991; Sasso, G., *Benedetto Croce. La ricerca della dialettica*, Morano, Napoli 1975.

Capitolo undicesimo. Heidegger. Verità e storicità dell'arte

Oltre alla versione utilizzata, del saggio su *L'origine dell'opera d'arte* esiste in italiano anche la recente traduzione a cura di G. Zaccaria, Marinotti, Milano 2000. L'edizione originale delle opere di Heidegger, pianificata dall'autore, è curata da F.-W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt a.M. 1975-. In italiano sono disponibili quasi tutti i testi di Heidegger indispensabili per l'inquadramento della sua riflessione sull'arte, tra i quali ricordiamo *Introduzione alla metafisica*, trad. di G. Masi, Mursia, Milano 1986 (l'importante riflessione dell'*Antigone* di Sofocle contenuta in questo testo è antologizzata in P. Montani, a cura di, *Antigone e la filosofia. Un seminario*, Donzelli, Roma 2001); *La poesia di Hölderlin*, trad. a cura di L. Amoroso, Adelphi, Milano 1988; *Nietzsche*, trad. a cura di F. Volpi, Adelphi, Milano 1994; *In cammino verso il linguaggio*, trad. di A. Caracciolo, Mursia, Milano 1995³; *L'arte e lo spazio*, trad. a cura di C. Angelino, con Prefazione di G. Vattimo, Il Melangolo, Genova 1995; *L'origine dell'arte e la determinazione del pensiero*, in D. Venturelli (a cura di), *Etica e destino*, Il Melangolo, Genova 1997; *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte – scultura – spazio*, trad. a cura di F. Bolino, Il Melangolo, Genova 2000.

a. Ferraris, M., *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano 1989²; Figal, G., *Martin Heidegger zur Einführung*, Junius, Hamburg 1999³; Galimberti, U., *Invito al pensiero di Heidegger*, Mursia, Milano 1986; Pöggeler, O., *Il cammino di pensiero di Martin Heidegger*, Guida, Napoli 1991; Vattimo, G., *Introduzione a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 1996¹¹; Volpi, F., *Guida a Heidegger*, Laterza, Roma-Bari 1997.

b. Biemel, W. (a cura di), *Kunst und Technik. Gedächtnisschrift zum 100. Geburtstag von Martin Heidegger*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1989; Derrida, J., *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1981; Gadamer, H.G., *La verità dell'opera d'arte*, in Id., *I sentieri di Heidegger*, Marietti, Genova 1987, pp. 83-96; Grossmann, A., *Spur zum Heiligen: Kunst und Geschichte im Widerstreit zwischen Hegel und Heidegger*, Bouvier, Bonn 1996; Herrmann, F.-W. von, *Heideggers Philosophie der Kunst: eine systematische Interpretation der Holzwege-Abhandlung «Der Ursprung des Kunstwerkes»*, Klostermann, Frankfurt a.M. 1994²; Jamme, C., Harries, C. (a cura di), *Martin Heidegger. Kunst – Politik – Technik*, Fink, München 1992; Schröter, H. (a cura di), *Technik und Kunst. Heidegger: Adorno*, Liberación, Münster 1988; Seubold, G., *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik: philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*, Alber, Freiburg-München 1998²; Vattimo, G., *Poesia e ontologia*, Mursia, Milano 1967; Ziegler, S., *Hölderlin, Heidegger und die Aletheia*, Duncker & Humblot, Berlin 1991.

Capitolo dodicesimo. Benjamin, Adorno. Estetica e politica

Il saggio di Benjamin su *L'opera d'arte*, incluso nella raccolta di saggi *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, a cura di C. Cases, Einaudi, Torino 1966, costituisce soltanto un momento, per quanto fondamentale, del suo ampio contributo alla riflessione sulla critica, l'arte e l'estetica (del quale fa parte una quantità ingente di recensioni e critiche di singole opere o artisti); nella traduzione italiana delle opere di Benjamin a cura di G. Agamben presso l'editore Einaudi, Torino 1982-93, sono usciti i seguenti volumi: *Metafisica della gioventù. Scritti 1910-1918*; *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco. Scritti 1919-1922*; *Strada a senso unico. Scritti 1926-*

1927; *Ombre corte. Scritti 1928-1929; Parigi, capitale del XIX secolo: I «passages» di Parigi*. Tra le altre opere rimandiamo a: *Angelus novus*, trad. a cura di A. Solmi, Einaudi, Torino 1962; *Il dramma barocco tedesco*, trad. di F. Cuniberto, con un'Introduzione di G. Schiavoni, Einaudi, Torino 1999.

La *Teoria estetica* di Adorno è stata pubblicata postuma nel 1969 e conclude una riflessione estetica decennale, dispiegatasi dalla sociologia dell'arte e dalla critica dell'industria culturale nella società di massa fino all'ambito più strettamente letterario e soprattutto musicologico. Tra i documenti essenziali ricordiamo: *Dissonanze*, trad. it. a cura di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano 1959; *Filosofia della musica moderna*, trad. it. a cura di G. Manzoni, Einaudi, Torino 1980; *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, trad. it. a cura di G. Maimoldi, Einaudi, Torino 1997; *Parva aesthetica*, Feltrinelli, Milano 1983; *Note per la letteratura 1961-68*, Einaudi, Torino 1997.

a. Bürger, P., *Teoria dell'avanguardia*, Bollati Boringhieri, Torino 1997; Jay, M., *Theodor W. Adorno*, Il Mulino, Bologna 1987; Jimenez, M., *Adorno. Arte, Ideologia e Teoria dell'arte*, Cappelli, Bologna 1979; Schweppenhäuser, G., *Theodor W. Adorno zur Einführung*, Junius, Hamburg 1996; Witte, B., *Walter Benjamin: mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Hamburg 1985.

b. Bolz, N.W., Faber, R. (a cura di), *W. Benjamin. Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1985; Desideri, F., *Walter Benjamin. Il tempo e le forme*, Editori Riuniti, Roma 1980; Figal, G., Flickinger, H.G., *Die Aufhebung des schönen Scheins. Schöne und nicht mehr schöne Kunst im Anschluß an Hegel und Adorno*, in «Hegel-Studien», 14, 1979, pp. 197-224; Friedeburg, L. von, Habermas, J. (a cura di), *Adorno-Konferenz 1983*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1983; Früchtel, J., *Mimesis. Konstellation eines Zentralbegriffs bei Adorno*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1986; Hilmer, B., *Wie ist moderne Kunst möglich? Die Auseinandersetzung Heideggers und Adornos mit Hegels These vom Ende der Kunst*, in H. Schröter (a cura di), *Technik und Kunst. Heidegger-Adorno*, Liberación, Münster 1988, pp. 86-96; Kerkhoff, M., *Die Rettung des Nichtidentischen. Zur Philosophie Theodor W. Adornos*, in «Philosophische Rundschau», 10, 1974, pp. 150-78; 21, 1975, pp. 56-74; Lang, P.C., *Hermeneutik, Ideologiekritik, Ästhetik: über Gadamer und Adorno sowie Fragen einer aktuellen Ästhetik*, Forum Academicum, Königstein/Ts. 1981; Moroncini, B., *Walter Benjamin e la moralità del moderno*, Guida, Napoli 1984; Paetzold, H., *Neomarxistische Ästhetik*, vol. I, Bloch, Benjamin; vol. II, Adorno, Marcuse, Schwann, Düsseldorf 1974; Pinotti, A., *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Cortina, Milano 1999; Sziborsky, L., *Rettung des Hoffnungslosen. Untersuchungen zur Ästhetik und Musikphilosophie Theodor W. Adornos*, Königshausen & Neumann, Würzburg 1994; Wellmer, A., *Zur Dialektik von Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993⁵.

Capitolo tredicesimo. Jauss, Gadamer, Ricoeur. Estetica e filosofia pratica

L'opera di H.R. Jauss è in buona parte tradotta in italiano. In particolare, per i saggi citati nel testo si rinvia a: H.R. Jauss, *Perché la storia della letteratura?* (trad. it. di *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*), Guida, Napoli 1977; *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria*, Il Mulino, Bologna 1987; *Apologia dell'esperienza estetica*, Einaudi, Torino 1985, con un saggio introduttivo di C. Gentili. Si vedano inoltre: *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli 1986, con un'introduzione di A. Mattei; *Estetica e interpretazione letteraria*, Marietti, Genova 1990.

L'opera di Gadamer è oggi raccolta nei dieci volumi dei *Gesammelte Werke*, Mohr, Tübingen, 1985-95. Oltre a *Verità e metodo*, Bompiani, Milano 1983 (a cura e con Introduzione di G. Vattimo), si possono leggere in traduzione italiana molti importanti saggi che riguardano in modo più o meno diretto l'estetica: *Studi platonici 1 e 2*, Marietti, Genova 1983 e 1984; *L'attualità del bello*, Marietti, Genova 1986; *Persuasività della letteratura*, Transeuropa, Bologna-Ancona 1988; *Chi sono io, chi sei tu? Su Paul Celan*, Marietti, Genova 1989; *Interpretazioni di poeti*, Marietti,

Genova 1990; *Verità e metodo II, Integrazioni*, Bompiani, Milano 1996 (in part. le sezioni IV e V); *Scritti di estetica*, Aesthetica, Palermo 2002.

I tre volumi di *Tempo e racconto* di Ricoeur (rispettivamente: *Tempo e racconto*, Jaca Book, Milano 1986; *La configurazione nel racconto di finzione*, Jaca Book, Milano 1987; *Il tempo raccontato*, Jaca Book, Milano 1988) debbono essere inquadrati in un coerente e vasto progetto filosofico che ha il suo immediato antecedente in *La metafora viva* (Jaca Book, Milano 1981) e la sua prosecuzione in *Sé come un altro* (Jaca Book, Milano 1990) e nel recente *La memoire, l'histoire, l'oubli* (Seuil, Paris 2000). La peculiare elaborazione ricoeuriana dell'ermeneutica è ben chiarita nel suo classico contributo *Il conflitto delle interpretazioni*, Jaca Book, Milano 1982. Tra le numerose altre traduzioni italiane di opere di Ricoeur si segnalano: *Dell'interpretazione. Saggio su Freud*, Il Saggiatore, Milano 1966; *La semantica dell'azione*, Jaca Book, Milano 1986; *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica*, Jaca Book, Milano 1989.

a. Bleicher, J., *L'ermeneutica contemporanea*, Il Mulino, Bologna 1986; Ferraris, M., *Storia dell'ermeneutica*, Bompiani, Milano 1989²; Gusdorf, G., *Storia dell'ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari 1989.

b. Böhler, D., *Philosophische Hermeneutik und hermeneutische Methode*, in Fuhrmann, M., Jauss, H.R., Pannenberg, W. (a cura di), *Text und Application*, in «Poetik und Hermeneutik», Fink, München 1981 (XI), pp. 492-512; Gadamer, H.G., Habermas, J., *Das Erbe Hegels*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1981; Gentili, C., *Ermeneutica e metodica*, Marietti, Genova 1996; Gentili, C., *Introduzione*, in H.R. Jauss, *Estetica e interpretazione letteraria*, Marietti, Genova 1990, pp. VII-XXII; Klemm, D.E., *The Hermeneutical Theory of Paul Ricoeur*, Associated University Presses, Lewisburg-London-Toronto 1983; Montani, P., *Estetica ed ermeneutica*, Laterza, Roma-Bari 1996; Vattimo, G., *Etica dell'interpretazione*, Rosenberg & Sellier, Torino 1975; Vattimo, G., *Oltre l'interpretazione*, Laterza, Roma-Bari 1994; Wiehl, R., *Metaphysik und Erfahrung*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1996, pp. 127-54.

Gli autori

Adriano Ardivino (Roma 1973) è dottore di ricerca in Filosofia e collabora con la cattedra di Estetica presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Roma «La Sapienza». Ha pubblicato *Heidegger. Esistenza ed effettività* (Guerini, Milano 1998) e *Il sensibile e il razionale. Schiller e la mediazione estetica* (Aesthetica, Palermo 2001). Ha contribuito inoltre al volume curato da P. Montani, *Antigone e la filosofia. Un seminario* (Donzelli, Roma 2001) ed è autore di saggi su Kant, Fichte e Heidegger.

Daniele Guastini (Roma 1963), dottore di ricerca in Estetica e studioso di filosofia e poetica antiche, ha svolto attività didattica nelle Università di Urbino e di Roma «La Sapienza», dove è attualmente titolare di un contratto di «Poetica e retorica». È autore di saggi sulla filosofia critica e l'ermeneutica e del volume *Come si diventava uomini. Etica e poetica nella tragedia greca* (Jouvence, Roma 1999). Per i nostri tipi ha in preparazione un libro sulla *mimesis* nell'antichità intitolato *Imitazione e creazione*.

Pietro Montani (Teramo 1946) insegna Estetica nella Facoltà di Filosofia dell'Università di Roma «La Sapienza» e nella Scuola nazionale di cinema. Tra le sue pubblicazioni più recenti si ricordano *Fuori campo. Studi sul cinema e l'estetica* (Quattro Venti, Urbino 1993), *L'immaginazione narrativa* (Guerini, Milano 1999). Per i nostri tipi ha pubblicato *Estetica ed ermeneutica* (1996). Inoltre, ha curato l'edizione italiana delle *Opere scelte* di S.M. Ejzenstejn (7 voll., Marsilio, Venezia 1981-98) e diversi volumi collettanei tra cui *Senso e storia dell'estetica* (Nuova Pratiche Editrice, Parma 1995) e *Antigone e la filosofia. Un seminario* (Donzelli, Roma 2001).



Your gateway to knowledge and culture. Accessible for everyone.



z-library.sk

z-lib.gs

z-lib.fm

go-to-library.sk



[Official Telegram channel](#)



[Z-Access](#)



<https://wikipedia.org/wiki/Z-Library>